

ONZE KUNST

1919



PLAATS EN TIJD VAN REMBRANDT'S NACHTWACHT



EMBRANDT's Nachtwacht is een Phantasia in den zin zooals de ouden dat woord gebruikten. Oorspronkelijk beteekent het in de leer der Stoïcijnen, daarin voorafgegaan door Demokritus, niet, dan het beeld dat zich vormt als de som der waarnemingen van onze zintuigen, hetzij waar of valsch, zwak of levendig. Later wordt het ook, vooral bij de redenaars, een voorstellingsvermogen, levend genoeg om hen in staat te stellen als pleitbezorger, door gebruik te maken van elke bereikbare waarneming, zich zoo in de omstandigheden waaronder de daad plaats greep te verplaatsen dat zij er een overtuigend verhaal van kunnen doen. Voor ons is fantasie nog steeds voorstellingsvermogen, op zijn best, de gave waarnemingen te verwerken tot een nieuw verband; alleen wanneer wij van pure fantasie spreken bedoelen wij dat de waarneming zelve reeds overheerscht wordt door een beeld dat zij eerst behoorde te doen ontstaan. Wanneer men, om bij de Nachtwacht te blijven, het wapenschildje van Amsterdam, op den halsberg van Ruijtenburg, voor het lichaam van een y en eenig slinger- en lintwerk voor de rest der letters van **Gysbrecht** neemt, is dat pure fantasie.

Wanneer Zeuxis den Centauren, zelf niet dan de aanduiding der woeste bergstroomen, de kinderen der wolk, die door de bosschen rennen, uitgerukte boomen zwaaiend en rotsblokken opstapelend in hun vaart, wijfjes en jongen toedicht, kiest hij voor het paardenlichaam zijner nooit geziene Centaurin de trouwe afbeelding van een Thracische merrie die nog niet gedragen heeft, neemt hij met aandacht het zoogen van een kind aan de moederborst en het stootend zuigen van een veulen aan de uier waar, voor zijn beide Centauren-welpen.

Als Ch'en Jung zijn negen hemeldraken teekent zijn de wolkenfrasels, waardoor zij zich met de bliksemsnelheid van hagedissen slingeren aan uitgerafelde onweerswolken ontleend, berusten hun

schubben als stofuitdrukking op aanschouwing van reuzensalamanders, terwijl meervallen hun voelhorens, tijgers hun klauwen, zwijnen hun snuiten, herten hun horens en lagere zeedieren verdere niet bijeenhoorende deelen aan deze overtuigend ware monsters afstonden.

Zelfs de phantasmagoriën van een Jeroen Bosch pakken door hun uiterst scherpe waarneming van de werkelijkheid. Ontbreekt die, dan blijven de scheppingen der verbeelding zonder leven, een doodgeboren vrucht.

Maar phantasia bedoelde, van een schilderij gebruikt, voor de ouden een zoo levendige, pakkende voorstelling dat men meende de werkelijkheid voor zich te hebben, ja zoo, dat naast het gezicht ook andere zintuigen schenen mede te werken. Beroemd was daarin Theon van Samos die een reeks tafereelen uit den strijd om Troie schilderde waarvan wij verschillende nabootsingen bezitten. Een vooral, Achilles, die onder de dochteren van Lykomedes verborgen, door een list van Ulisses te voorschijn gelokt wordt, was als phantasia beroemd als de te wapensnellende. Te zien was hoe, onder de verschrikte meisjes, de jonge held op het alarm, dat op den achtergrond op een steektrompet geblazen wordt, de wapens gegrepen heeft uit de voorwerpen op den bodem uitgestald, en vooruit stormt, maar door Ulisses en Diomedes gevat wordt. Wij bezitten bij Aelianus een beschrijving van het werk waarbij alleen op de hoofdpersoon de nadruk valt en in de gezwollen taal der rethoriek het alarm blazen op zulk een wijze wordt vermeld, dat het tot misverstand aanleiding geven moest.

Als wij de Nachtwacht in dien zelfden geest zouden beschrijven, moest dit dus klinken: „Er is daar een kapitein, die het bevel aan zijn luitenant geeft zijn compagnie te doen marcheeren, terwijl alles van feestvreugde bij ontvangst van een vorst spreekt. Men ziet hem de waardigheid van zijn rang aan. Van het gewicht van zijn stand bewust, bekrachtigt hij met de hand zijn bevel. Rembrandt stelde geen rij noch gelid van zijn troep op en alleen den luitenant liet hij naar het bevel luisteren. Maar nooit liet hij de schilderij zien zonder geweerschoten te laten knallen en een roffel op de trommel te laten slaan. Bij den trommelslag zag men den kapitein en zoo werd de indruk van den bevelenden officier versterkt, terwijl de schoten aan vorstelijke ontvangst herinnerden." Drukt zulk een beschrijving niet in den grond het zelfde uit wat Samuel van Hoogstraten, naar Horatius verwijzend, allicht met Rembrant's eigen woorden „het groote beeld zijner verkiezingen noemde".

Wil men de vergelijking met sommige berichten, omtrent Grieksche



Naar THEON VAN SAMOS: de te wapen-snellende. (Achilles onder de Dochteren van Lykomedes). Pompeiaansche wandschildering.

schilderkunst voortzetten, dan kan men ook beweren dat hij het slaan van de trommel zoo natuurlijk had geschilderd, dat de honden er tegen blaften.

Het lijkt mij niet onwaarschijnlijk dat in Rembrandt's kennis, Sandrarts beweringen ten spijt, de antieken een belangrijker rol hebben gespeeld dan men vermoeden zou uit de weinige boeken die hij bezat. Hij zal toch niet alleen de latijnsche school wel bezocht hebben, voor hij aan de Universiteit in de letteren werd ingeschreven en daar Ovidius hebben leeren kennen, maar allicht ook iets hebben opgestoken van het onderwijs aan de Universiteit, waar Daniel Heinsius sedert 1605 Latijn en Johannes Meursius sedert 1610 geschiedenis, sedert 1611



URS GRAF: Thisbe. (Fragment van een titelomlijsting in houtsnede; 1519).

Grieksch leerde. Vooral de laatste wiens belangstelling zeer op Athene en Attische gebruiken gericht was, kan hem allicht ook gewezen hebben op berichten omtrent Grieksche kunst.

Onlangs meen ik een nieuwe aanwijzing gevonden te hebben dat Rembrandt toch ook nog andere oude schrijvers gezien had dan alleen Ovidius en Flavius Josephus. Er is een Parijsche uitgaaf van Vergilius van Johannes Parvus (Jehan Petit) van 1529 op het titelblad met een rand van Urs Graf van 1519, met de geschiedenissen van Vergilius in de mand, David en Goliath, het oordeel van Paris en Pyramus en Thisbe, die reeds eerder door Konrad Resch, een drukker uit Basel, te Parijs gevestigd, gebruikt werd, maar waarvan wij niet weten voor welke verscheiden verhalen zij oorspronkelijk gesneden werd.

Hier doet dat ook niet ter zake, daar het toch het waarschijnlijkste is dat Rembrandt den Vergilius in handen kreeg en hem daaruit de Thisbe in herinnering bleef die, onbewust natuurlijk, naast de Lucretia van Marcantonio, waarop Beets reeds gewezen heeft (¹), haar invloed oefende op bouw en houding van Rembrandt's Lucretia. Want al moge de hand die den dolk houdt ook meer overeenkomen met het voorbeeld van den Italiaan, dat trouwens Urs Graf niet onbekend zal zijn geweest (²), hoofdrichting, stand, ja zelfs tot op zekere hoogte de kleedij van zijn houtsnee hebben zeker onwillekeurig den doorslag gegeven toen Rembrandt Hendrikje, zooals zij er uitzag in 1654, door het water wadend (National Gallery te Londen) of niet veel later voor het venster staand (Berlijn), liet poseeren voor de Romeinsche heldin en zijn niet verloren gegaan toen hij het groote stuk, dat zich in Maart 1658 in den boedel bevond van Abraham de Wijs en Sara de Potter, terug had gekocht, en er in 1664 met breede toetsen in

(¹) N. Rott. Courant 1 Jan 1914.

(²) In Sebast. Munstere Cosmographie Universelle (1552) is op blz. 215 een naakte Lucretia in denzelfden geest, die wel van hem zou kunnen zijn. De eerste Duitsche uitgaaf kwam te Bazel uit.



REMBRANDT: Lucretia (1654—1664).

wonderlijke bruinen, gelaat en hals en armen en parelsnoeren sparend, de kleeren en de kleur van vernieuwde in rijper en waarschijnlijker, soberder toon.

Dat Rembrandt geen onderwerpen gekozen heeft uit de Aeneïs, zooals uit de Metamorphosen. verklaart zich geredelijk uit den aard van beider inhoud.

Nog meer dan wij bij Terborch in zijn figuren van achteren gezien en zijn drinkende vrouw, wier gelaat door het glas schijnt, reden hebben aan invloed van berichten omtrent Apelles en Pausias te denken, wijst ons bij Rembrandt, den schilder van Homerus, Aristoteles, Alexander, den etser van den Fenix op aanschouwing zelfs van de oudheid in een Homerus-kop, een Apelleisch portret van Alexander,

een munt van Trajanus. Zou hij dus misschien reeds door wezensverwandheid met Theon het zotte verhaaltje bij Aelianus tot zijn ware beteekenis hebben teruggebracht en zooals gene den trompetter, den trommelslager hebben gebruikt, om den toeschouwer te laten hooren wat de kapitein beveelt?

Wij weten dit nu wel uit diens eigen album, maar Rembrandt is het er vaak om te doen niet slechts sprekende figuren te geven, maar zelfs te doen hooren wat zij zeggen. Voor het eerste kiest hij het handgebaar, het ander leert ons de omgeving.

De houding der hand van Tulp en Homerus zijn zeer gelijkend, toch is die van den hoogleeraar meer verklarend, van den dichter meer beschrijvend. Het is geen toeval dat de ontleedkundige juist den *flexor digitorum sublimis* wijst, waarvan de werking van zoo groote beteekenis is voor de samentrekking van de vingers. Zien wij met evenveel aandacht toe als de heelmeesters tegen hem over, dan hooren wij hun die werking verklaren.

In zijn Josef die zijn droomen verhaalt schilderde hij volgens Genesis XXXVII de uitwerking van de woorden van den knaap in de strenge houding van zijn vader, die hem zal berispen; de afgunst die zich teekent op de bijeengestoken koppen van zijn broeders en hij voegt er de innige deelneming van zijn moeder uit eigen hoofde aan toe. Hij laat zelf in de houding van Josef, die zich voorover buigt en beide zijn handen laag vooruit steekt, voor een goed verstaander duidelijk genoeg de woorden hooren van het bijbelverhaal: **Siet / ik hebbe noch eenen droom gedroomt: ende siet / de Sonne / ende de Mane / ende elf sterren b o o g e n haer voor my neder.**

Hoort, wie Johannes (11 : 43) gelezen heeft, niet ook bij de hoog opgeheven hand in groote opwekking van Lazarus: **Lazare komt uyt?**

In den scheepsbouwmeester spreekt de vrouw, het is moeilijk te zeggen hoe haar woorden in dien tijd zouden geklonken hebben, maar overgezet in onze taal luiden zij: „Man, daar is weer een spoedbestelling." Zij laat toch, in haar haast, de deurkruk niet los, terwijl zij hem den brief reikt — zij zou wanneer er geen haast bij was niet uit haar drukke huiselijke bezigheden zijn weggeloopen — en hij zit reeds zoo volop in het werk, dat hij, zonder zijn passer neer te leggen, maar even opziet van het papier waar hij reeds een ander schip op ontwerpt.

Spreekt in dit werkzame leven alles van bedrijvigheid, in den tegenhanger, Anslo met zijn vrouw, heerscht rustige overreding en gemoedelijke overtuiging, niet zoo hartstochtelijk als het gebaar van Eleasar Swalm, door Suyderhoef naar Rembrandt in prent gebracht,

die schijnt te zeggen: „Hier sta ik, God helpe mij, ik kan niet anders." Vondel had, ingaande op Rembrandt's eerste ontwerp, de teekening met het sprekende gebaar, zooals het geschrift van zijn puntdicht ons leert: „Op de teekeninge van Cornelis Nicolaesz Anslo kunstig door Rembrandt gedaen" hem uitgenoodigd ook de stem te laten hooren van zijn leeraar (1).



J. SUYDERHOEF (naar REMBRANDT): Eleasar Swalm.

Ay, Rembrandt mael Kornelis stem,
Het zichtbre deel is 't minst van hem,
't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren
Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.

Ay is van nature een kleurlooze versterking. Het krijgt zijn beteekenis van den zin waar het kracht aan geeft, ongeveer zooals later O, in de omgangsspraak thans Och. Het is daarin gelijk aan het M. N. Ahi, dat wij bij Dante evenzoo vinden. Alleen in het Engelsch heeft Aye in de XVIe eeuw in sommige gevallen bepaaldelijk de beteekenis van Ja gekregen, maar bij ons is Ay evengoed een uitroep van vreugde als droefheid en Rembrandt heeft ten volle beantwoord aan Vondels wensch (2).

(1) De teekening is van 1639. Vondel werd eerst na 1641 roomsch. Rembrandt kan eerst later tot de Doopsgezinden zijn overgegaan.

(2) Adr. Spinniker, al geeft hij Rembrandt meer lof, verwatert den kernachtigen eisch van Vondel:

Die Ansloos beeld aenschouwt voelt zich in 't hart geraakt
Door 't vuur van ernst dat in 't gelaat en de oogen blaakt.
Maar kon het kunstpenseel nu ook zijn stem doen hooren,
Zij zou met zoet geweld elk tot de deugd bekooren.

De schrijvers en dichters trouwens hebben meestal weinig oog voor de dieper liggende hoedanigheden van een kunstwerk en zien alleen het uiterlijk. Vandaar een tegenstelling als onder Dürers prent van Melanchthon:

Viventis potuit Durerus ora Philippi,
Mentem non potuit pingere docta manus.

Het is niet moeilijk te hooren waarover Anslo spreekt. Zijn vrouw luistert met gespannen aandacht naar wat hij betoogt en haar hand, die als van zelve haar schoot dekt, verraadt, voor wie die tijden kent, dadelijk het onderwerp dat hen bezig houdt. Haar gebaar was voor de tijdgenooten kenbaar genoeg. In Rembrandt's portret van Anna Weymer, van hetzelfde jaar, 1641, vinden wij het bijna ongewijzigd terug en Vondel las er zoo kennelijk de aanduiding van haar moederschap in, dat hij zich de dichterlijke vrijheid veroorloofde het door een gelijkwaardig te vervangen in zijn verzen:

Aldus schijnt Anna hier te leven
Die Six het leven heeft gegeven,
Zij dekt de borsten die hij zoog,
Men kent den zoon uit moeders oog.

Het ligt dus voor de hand dat Anslo het heeft over de vraag, die toen brandende was, van de voorbeschikking. En hoe ruim de doopsgezinden daarover mochten denken, ook zij hebben er hun aandacht aan geschonken. Men leze de Corte Belijdenis des Geloofs van Hans de Ries, van 1624, waarmede ook Anslo instemde, zooals blijkt uit de Apologia of Verantwoordinge der Waterlanders, die ook hij 9 September 1626 onderteekende: **Wy antwoorden Cornelis Claesz heeft noyt ghepredikt als uyt Godts Woordt en door het zelve willen bewyzen dat de confessie is na den inhoude van het zelve.**

Hoort wat de Ries zegt in 4: **Van de scheppinghe / val / ende weder oprechtinghe des Menschen. Deze eenighe Godt heeft den Mensche goet geschapen / tot zynen beelde / ende gelyckenisse / tot welstant oft salicheyt: ende in hem alle Menschen / tot eenen ghelycken salighen eynde. De eerste Mensche is ghevallen / in sonde en onghenade. Hy is van Godt door zekere troostelyke belofte / wederom opgerecht / ende ten eeuwighen leven aenghenomen / met alle de gheen die in hem ghevallen waren: alsoo dat niemand van zyn nacomelinghen (aenghemerckt in de wederoprechtinghe) met sonde oft schuldt gheboren word.**

Gaan wij voorbij 5: **Van 't vermoghen des Menschen voor ende nae den val,** halen wij nog aan uit 7: **Van de Predestinatie / verkiesinghe ende verwerpinghe Godts .... Daerom hy oock gheen der selver gepredestineert / gheschickt oft gheschapen heeft / op dat sy souden verdoemt worden: noch ghewilt oft gheordineert heeft / haer sonden ofte sondighe leven / om haer te brengen tot verdoemenisse ....** en eindelijk uit 22: **Van de Wedergheboorte .... Wy ghelooven ende leeren / dat deze wedergheboorte nootwendigh is ter salicheyt / volghende de woorden Christi.**



THOMAS DE KEYSER: Schutterstuk van 1632.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

Wij kunnen dus, met eenige ontvankelijkheid voor Rembrandt's bedoeling, den leeraar zelven hooren spreken en wel met zijn eigene woorden uit het eenige geschrift van zijn hand dat wij hebben de Dialogus of samensprake van 1626: **Sulcken wedergeboorte en schepsinge des nieuwen mensches / is ghenes menschen / maer alleen Godes werck / door Christum.** En wij begrijpen de gedweeheid waarmede de vrouw van den prediker zijn betoog volgt, als wij overwegen dat voor een moeder allicht deze vragen meer door het gevoel dan door spitsvondige redeneeringen beslist worden.

Als uitdrukking niet geheel zoo geslaagd als de genoemde is het gebaar van Banningh Cock, dat meer overredend dan bevelend lijkt. Maar in ander opzicht is die hand zonder weerga, het eind van een lange reeks, die aanvangt met de poging van Dirck Jacobsz., door Boevaart en van Mander zoo geprezen, een hand uit de schilderij te laten steken in een van die wat gewrongen verkortingen, zooals Voighther ze toen in zijn teekenvoorbeelden gaf. Ook dit streven vindt zijn aanvang in de oudheid, voor zoover wij weten bij den Alexander van Apelles, wiens hand, die den bliksem hield, uit de schilderij naar voren kwam.

Rembrandt was daarmede alleen niet tevreden. Hij die zich op zijn ouden dag zou afbeelden, als Protogenes, met een doek alleen met twee uit de hand getrokken cirkels achter zich, werd nu gepord door den roem van Pausias, die een zwarten stier recht naar voren liet komen, hoewel zwart slechts als wijkende kleur placht gebruikt te worden. Zoo plaatste Rembrandt zijn Capitein in het midden op den voorgrond en liet zijn donkere kleeding uitkomen door het accoord van zwart en goudgeel, rood en gedempt groen dat zijn kleurenspel beheerscht. Een Japannees zou in zijn kleurendruk beide groepen zuiver als elkanders aanvulling gekozen hebben, tegenover zwart een geelgroen gebruikend en zijn zwart zou zwarter maar minder levend zijn. Rembrandt hield zich aan de tegenstelling die wij reeds van Polygnotus vermeld vinden van zwart en oker naast vermillioen en wit en als Maes zich in zijn kleurenkeus strenger aan dat voorbeeld heeft gehouden, Rembrandt heeft in zijn luitenant van de groote lichtkracht van geeloker gebruik weten te maken zooals geen ander. Daarnevens tint hij het schelle rood tot een warmer kleur en dekt hij het felle orange van de pluimen der schutters af, tot men in waarheid kan zeggen dat zij overtaand zijn. Blauw is in Rembrandt's werk, na zijn vroegeren tijd, uiterst zeldzaam. Hier heeft het in de oogen van het meisje de zuivere gloed van edelgesteente. Hier dringt een kleine toets van het

koelste en helderste uit de diepe warme tonen naar voren als een enkele hooge noot van een vrouwenstem boven het vol en zwaar geluid van een mannenkoor.

Het is in den bardesaan van den luitenant, die zulk een meesterstuk van verkorting werd, dat men tot over de Alpen sprak van *un capitano con una partigiana in mano, così ben tirata in prospettiva, che non essendo più lunga in pittura di mezzo braccio, sembrava, di ogni veduta di tutta sua lunghezza.* Ook dit was een overwinning door velen nagestreeft, men zie maar eens naar de Keyser's schutterstuk van 1632, zoo fijn door zeldzame kleuren, gedempte bruinen, bleeke gelen, teere grijzen, fletse rooden, dat men er den leermeester van Terborch in meent te proeven. De schilder heeft vergeefs getracht, alleen door zijn verven, de menigte der schutters op het tweede plan te houden en verkeerdelijk verzuimd daarbij gebruik te maken van de hulpmiddelen die verloopende lijnen hem hadden kunnen bieden. Zoo staan op den voorgrond, op een stoep met wegschuilende treden, de hoofdlieden met pieken en hellebaarden die bedoeld zijn vooruit te steken. Maar hier faalt de kleurwerking, al is de teekening juist en weet de kunstenaar blijkbaar dat hij zijn menschen op het allervoorste plan moet zetten, zóó dat hun toonen de lijst raken, wil hij kans hebben zijn doel te bereiken. Hij doet daarbij niet anders dan allen gedaan hebben sedert Ketel in 1588 het eerst de schutters van Capitein Rosecrans ten voeten uit afbeeldde. Nog eens moet ik er op wijzen dat Brückner voor zijn leerlingen de wetenschappelijke gronden heeft uiteengezet waarom dit noodzakelijk is [1]. De wet, waaraan de schilder gebonden is, mag zijn beoordeelaar niet ontkennen.

Wanneer Rembrandt zijn doel bij den luitenant desniettemin bereikt heeft, dan kon hij dit alleen verkrijgen door de slagschaduw van den arm van den aanvoerder op zijn nevenman te laten vallen en zoo beiden tot een groep, tot een geheel dus te binden, waarvan de plaats door den rechter voet van den voorsten wordt bepaald, wiens hand zoo ver naar voren reikt als de speerpunt van hem die meer achterwaarts loopt. Het is daarom, en niet omdat hij in zijn rechter een stok heeft, dat hij zijn bevel met de linkerhand ondersteunt. In de herinnering van Keith, die Baldinucci er van vertelde, waren zij tot een man geworden.

Heeft Rembrandt de wetten gekend die zulk een vraagstuk beheer-

[1] Principes scientifiques des Beaux-Arts blz. 64 e. v. ... *on recherche parfois des effets de ce genre... On voit ainsi des mendiants qui tendent la main, des sentinelles qui brandissent leur pertuisanne, ou des soldats qui croisent leur baionnette h o r s du tableau.*

schen of zich onbewust laten leiden door zijn ruimtescheppend vermogen? Wij kunnen het niet weten. Wat wij wel met zekerheid kunnen zeggen, is, dat de schilderij hier niet afgesneden kan zijn. Zij is dan onderaan ook niet afgesneden. Er is duidelijk een grenslijn der schilderij over de volle breedte te zien. Die lijn is van den ondergrond van het doek links 1 c.M. rechts 3½ c.M. verwijderd. Boven die lijn is het werk voltooid: er onder loopt de onderschildering door, maar onafgewerkt. In het midden reikt het schilderwerk dieper dan aan den hoek, omdat het doek daar doorhangt, waarom de lijst dan ook een weinig hol gesneden is.

Dat er portretten zijn waar Rembrandt meer ruimte onder de voeten liet, bewijst alleen dat hij daar hetzelfde doel niet zocht te bereiken.

Ook boven is niets afgesneden. Na een herstelling der vernis, bemerkten de heeren van Riemsdijk en Heydenrijk, de hersteller, terwijl de schilderij nog onder helder licht lag, dat het donkere groen der bovenste baan van het vaandel niet doorloopt tot de grens van het doek maar bot eindigt op een afstand van 2 c.M. Terecht liet Rembrandt evenals al zijn voorgangers de punt van het vaandel achter de lijst verdwijnen. Had hij anders gedaan hij zou zijn ruimte besnoeid hebben. Op een haaksch raam van 3.66½ hoog, blijft het links boven 1, onder 4 c.M. van den rand, rechts boven 4½, onder ½. Het oude doek is dus nog 3.61½ hoog. De oude dagmaat, kan, naar wat wij weten omtrent de begrenzing, berekend worden op 3.58½. Dit scheelt maar een halven centimeter met den Elias die er naast in dezelfde betimmering van de doelenzaal was opgenomen, en als 3.58 wordt opgegeven, terwijl de Jacob Backer, die als derde deze wand sierde, thans maar 3.40 meet en de Flinck en Sandrart, aan een korte zijde der zelfde zaal der Kloveniers 3.41 en 3.43 zijn. Hier gingen dus klaarblijkelijk strooken van 15 tot 18 c.M. in de hoogte verloren. Het is vervelend zulke dingen te moeten herhalen, maar het blijkt noodig de puntjes op de i's te zetten.

Met de breedte staat het anders. De Elias, het middenstuk, is 5.25 M., een voet breeder dan de Backer van 4.97. De Rembrandt meet thans 4.36. Berekent men de afgesneden strook die op de Lundens als 1 tot 8 tot het overige staat, dan vindt men 0.545 en voor het geheel dus nog maar 4.905. Rechts schijnt maar een smal reepje verloren te zijn gegaan, zeker geen 0.065 breed. Bij de volle breedte van 4.97, 14 voet, moet links dus ongeveer 2 voet, 0.565 weggesneden zijn, rechts 0.045 ([1]).

([1]) De Heer 't Hooft bracht onlangs in een vergadering van het Kon. Oudheidkundig Genootschap de uitwendige bouworde der doelenzaal in het geding om daaruit te ver-



REMBRANDT: Hoofdgroep van de Nachtwacht.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

Wel heeft Prof. Jan Veth in een breed opgezet pleidooi betoogd, dat van het oorspronkelijk werk niets gemist wordt, dat vele etsen ons leeren, hoe de figuren het geheel begrenzen, juist zooals Rembrandt

klaren dat de Nachtwacht minder breed moest wezen dan het stuk van Backer. Daar staat tegenover dat de vermoedelijke lengte der zaal, die hij zoo vriendelijk was mij op te geven, juist 17 M., eer spreekt voor een gelijke breedte der beide werken. In dit geval toch krijgen wij, als wij 0.10 M. voor de dikte der betimmering aan beide zijden in mindering brengen, 0.40 M. voor de vier woudpijlers, die de schilderijen omsloten, wat met een niet ongewone balkmaat klopt. In het andere zouden die pijlers 0.55 M. breed hebben moeten zijn, wat met het oog op de bekende afbeelding der zaal te veel lijkt.



REMBRANDT: St. Janspredikatie; oudste gedeelte.

dat placht te doen en getracht wat het getuigenis van het album van Banningh Cocq, Lundens en van Dijk ons leeren tot een enkele onbetrouwbare bewering terug te brengen, onder den indruk dat wat wij bezitten een mooi afgerond geheel in den geest van den meester vormt.

Men zou hetzelfde kunnen volhouden omtrent de samenzwering van Claudius Civilis, wanneer de plaats waarvoor het bestemd was en de schetsen ons niet anders leerden. Ook de Homerus kon voor gaaf gelden, trots het ontwerp, wanneer er geen kleine rest van den schrijver op was overgebleven en wij thans zijn geschiedenis niet kenden. En was van het geschilderd portret van Jan Six links een strook van een 19 cM., bijna 1/5, weggenomen, dan zoude het zelfs nauwer zich aansluiten bij de teekeningen in den Louvre en in mijn bezit, die vermoedelijk ter voorbereiding dienden. Wie zou willen gelooven dat die ledige strook er geweest was? Geldt niet hetzelfde voor het stilleven naast Anslo, dat een derde ruim van de schilderij in beslag neemt? De uitbreiding die Rembrandt zelf aan zijn prediking van Johannes den Dooper deed ondergaan, gaf mij reeds vroeger (¹) aanleiding er op te wijzen hoe Rembrandt het scheppen van een eng omgrensde ruimte door wijder uitzicht verving. Maar daar die kentering in zijn opvatting omstreeks den tijd van den Nachtwacht

(¹) Bulletin van den Ned. Oudh. Bond 1907, blz. 141 v.v.

scheen te vallen, gaf dit nog geen zekerheid. Thans heeft Schmidt Degener, door zijn betoog dat ook de koppen, die wij missen, stuk voor stuk Rembrandtiek zijn van opzet, zoo goed als de donkere boog in den benedenhoek, den doorslag gegeven en elken twijfel opgeheven. Toch is Veth's onderzoek geenszins verloren arbeid. Het heeft onze kennis van Rembrandt verdiept en verruimd. De zittende man blijft de groep der schutters afsluiten, zooals zijn tegenhanger op de ton bij van der Helst in dien zelfden tijd van den rand in de schets, naar de begrenzing van de hoofdgroep in de schilderij werd overgebracht.



Aanvoerder. Relief van het heroon van Xanthos, in Lycië.

Het merkwaardigst is de jongen. Had Veth zijn afstamming nog verder in de oudheid vervolgd, dan hij gedaan heeft[1], dan zou hij ten slotte hebben moeten komen tot Miltiades, die de Atheners voorgaat tot den beroemden stormloop bij Marathon, in de schilderij van Panaenus. Ook daar sloot de aanvoerder, omziende naar zijn mannen, de eerste groep van die wandschildering af, maar tevens wees zijn beweging naar voren, naar het handgemeen in het midden, dat in tijdsorde volgt, naar den eindstrijd bij de schepen aan de andere zijde van het werk. En dit blijft waar, hetzij men met Benndorff deze figuur herkent in het beroemde „schema" dat een paar maal te Trysa, op de zwaardscheede uit de Krim en nog tot op de rol van Josua voorkomt en blijkens een Attische vaas zeker in den Marathonslag thuis hoort of liever met Robert daarvoor een figuur uit het Heroon van Xanthos kiest, die trouwer aan de beschrijving beantwoordt.



Aanvoerder. Relief van het heroon van Trysa, in Lycië.

Ditmaal is het nu zeker geen bewijs van Rembrandt's kennis der oudheid, maar wel van de innerlijke kracht die in zulk een

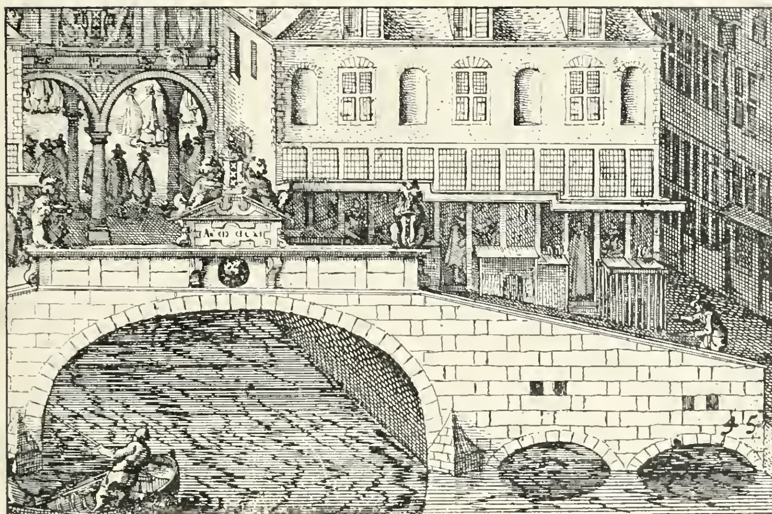
[1] Oud Holland XXXIII 1914, blz. 7.



N. MOEYAERT: Knapen tusschen de schutters.
(Fragment uit de *Medicea hospes* van Barlaeus).

vorm leeft, dat onze Amsterdamsche jongen, die volgens zijn aard met zijn hand langs de leuning glijdt — toevallig ook nog met een helm op, evengoed als de held van Marathon — de richting wijst waarin de beweging volgen zal en door zijn vooruithollen mee helpt duidelijk te maken dat de troep zal optrekken, een werkzaam deel dus heeft in de Phantasia, zooals hij een werkzaam aandeel heeft gehad in de taak der schutters, voor een van wien hij helm en kruithoorn droeg, wat de platen der *Medicea hospes* ons leeren dat te doen gebruikelijk was.

De Nachtwacht is behoudens deze verminking, in vergelijking met veel andere schutterstukken, weinig beschadigd en nog minder overschilderd. Onze jongen is van den aanvang af wat weggedoezeld in een duisternis die de lichtende middenpunten hun schittering helpt geven, maar zooals er rechts in den trommel een gat was, waar een vierkant luikje in gezet is, zoo is er links achter hem ook een gat dat den schijn wekt alsof daar in het muurtje, waar de sergeant met den hellebaard op zit, een ring was bevestigd, geen leuning. Toch valt daar bij nauwer toezien niet aan te twijfelen en is zulk een leuning met knop ook weer een Rembrandtiek gegeven, dat nog Aert de Gelder uit de Medea overneemt, zooals het daar een schaduwpartij verlevendigt, en dat wij dan ook volgens Lundens hebben te aanvaarden al gold zeker voor dien donkersten hoek der zaal, achter den schoorsteen, het sterkst het verlangen van Samuel van Hoogstraten, die „wel gewild hadde, dat hij er meer licht in ontsteken had". De bijnaam Nachtwacht, hoe onjuist ook, is niet zonder reden in den mond der spraakmakende gemeente ontstaan. Niet de vernis draagt daar de schuld van, die is



C. Jzn. VISSER: Brug voor de Beurs van Hendrick de Keyser.

noch vuil, noch bijzonder dik, alleen oud en geneigd tot dof worden.

Wij onderscheiden waarschijnlijk meer van de bijzonderheden in de nevenfiguren dan de tijdgenooten voor wien alles buiten de hoofdgroep *riusci appiastrato, e confuso in modo, che poco si distinguevano l'altre figure fra di loro, tutto che fatte fossero con grande studio dal naturale.*

Na deze lange inleiding, komen wij eindelijk tot de vraag die zij voorbereidde: Waar grijpt de handeling plaats? Is het in het land der droomen of valt er te Amsterdam een plaats aan te wijzen waar zulk een steenen borstwering de leuning vormde van een brug met zulk een lagen boog, naast zulk een helling, zoo verlicht, dalend voor zoodanig een poort? Zoo ruim gesteld, volgt onmiddellijk het antwoord, wanneer wij rekening houden met de vrijheid die Rembrandt zich ook met de schutters zelve veroorloofde en dus niet op de bijzonderheden, alleen op de hoofdzaak letten.

Aan de stille zijde van het Rokin steeg de weg, zooals die nog stijgt, naar het poortje naast de beurs van Hendrick de Keyser en naar links liep een brug met steenen borstwering, later door een ijzeren hek vervangen, vóór die beurs langs, over een lagen donkeren boog en, bij lagen stand der zon, vallen in den namiddag daar de

schaduwen der geveltoppen van de overzijde zooals vereischt wordt.

Spookten ook die brugbogen Rembrandt later niet door zijn hoofd toen hij zijn Christus voor Pilatus omwerkte?

Wel zag men door het beurspoortje huizen op den Vijgendam, maar dat Rembrandt daar enkel duisternis schildert berust op hetzelfde beginsel dat nog een Metsu, een Terborch de gewitte muren der binnenhuizen deed afdempen tot een gelijke kleurwaarde met een eikenhouten kast of een donkerbruinen bedhemel. Eerst Pieter de Hooch zou zijn hoofdplan in koelen schemer dompelen om het zonlicht op den achtergrond te doen schitteren.

Wel blijkt niet dat er daar treden zijn geweest, maar als ze er niet waren had Rembrandt alle recht ze aan te geven daar waar hij ze voor zijn geleding van den bodem noodig had, het in het onzekere latend hoe zij verliepen.

Wel ontbreekt nog het ijzeren hekje op de prent, maar het strookt met de Amsterdamsche gewoonten dat het zal aangebracht zijn, reeds eer de geheele steenen leuning door een ijzeren vervangen werd.

Wel lag de poort meer naar achteren en was veel eenvoudiger van bouw, maar in de nabijheid boden de bogen, door zuilen gedragen, die toegang tot de beurs gaven de hoofdvormen die hij noodig had voor rijker verlevendiging van zijn achtergrond en gaf de beurstoren het voorbeeld voor het raampje dat het rechtervlak breekt.

Wel was ook daar het schild niet te vinden, waar de namen op geschreven staan, maar dit was onmisbaar als tegenwicht tegen het hoog opgestoken vaandel, tot afwisseling in het al te effen bruin van zijn achtergrond. Het vertoont onmiskenbaar des meesters eigen hand in zijn forsche penseelstreek en als men het, van nabij bezien (1), niet zonder gebreken vindt in de herhaling van twee kopjes boven elkaar, dan bedenke men dat Rembrandt's kracht niet gelegen was in zijn siervormen, al zou hij zich aan zulk een onsamenhangend bouwkundig wangedrocht als Lundens geeft (2), niet licht schuldig gemaakt hebben; bovendien dat het alleen bestemd was in zijn geheel op een afstand gezien te worden en hij, wie zijn werk van dichtbij wilde bekijken, terug trok, zeggende: „De reuk der verf zou u vervelen."

Wel reikt de slagschaduw der huistoppen van den overkant, bij

(1) De schets in *Onze Kunst* XIII, 1914, blz. 49, geeft de vormen onvoldoende weer.

(2) Zoo erg is het echter bij Lundens nog niet als de Heer Schmidt Degener het in zijn schets in *Onze Kunst* XIII, 1914, blz. 51 maakt, waar geen rekening gehouden wordt met de eerste voorwaarden van uitvoerbaarheid. Lundens kon het schild voor de namen niet gebruiken en had het bij zijn kleinere afmetingen als vulling minder noodig.

den stand van de zon door de schaduw van den arm aangewezen, niet zoover, geloof ik, dat zij den jongen met den kruithoorn bereikt, maar ook hier als in alle andere vrijheden die hij zich met de lieden en de omgeving veroorlooft, overschrijdt hij de grens niet dier hooger dichterlijke waarheid, die wij hem bijvoorbeeld in een ets als zijn Amstellandschap met het huis Kostverloren zien geven.



N. MOEYAERT: Kinderen bij den intocht van Maria de Medicis.
(Fragment uit de *Medicea Hospes* van Barlaeus).

Zoo komen wij tot de tweede vraag: Wat doet het corporaalschap van Capitein Banningh Cock daar ter plaatse? Zoo ver strekte zijn wijk, de eerste, zich niet uit. Komen zij soms eenvoudig van een oefening op de beurs? Het is nauwelijks aan te nemen. Al zouden wij de aanwezigheid van het vaandel terwille van de schilderij kunnen aanvaarden, de vreugdeschoten blijven dan nog meer onverklaard dan de feesttooi van schutters en aanwezigen. Het kleine meisje, wel wat jong voor een troostje voor zich vervelende schutters, dat, zooals Schmidt Degener zoo geestig heeft opgemerkt, aan haar gordel den klauw der Kloveniers draagt, zooals Flinck dien in zijn doelheeren stuk van 1642, veel grooter in een wapenschild opnam, was toch waarlijk, in haar kleeding als van een sprookjesprinses, geen alledaagsche verschijning in de straten der Amstelstad en de helm dien zij torst stelt haar op een lijn met dat andere kleine ding, dat zooals zij met haar zusje, met haar broertje alleen tusschen de menschen, een klapstoeltje draagt in Moeyaert's prent van den Dam bij den intocht van Maria de Medicis. Dat alles wijst op een zeldzamen feestdag.

Naar aanleiding van een weddingschap tusschen van der Helst en Elias heb ik getracht het aannemelijk te maken dat niet alleen de Sandrart, waar haar borstbeeld in bewonderd wordt, maar ook de andere stukken van de groote zaal, voor de Kloveniersdoelen geschilderd werden, naar aanleiding van het bezoek van Maria de Medicis aan Amsterdam den 1sten September 1638. Als van der Helst, die zeker vlug werkte en als jonge meester nog niet met andere bestellingen overladen zal zijn geweest, in 1639 begonnen eerst in 1643 gereed kwam, dan mogen wij zeker wel aannemen dat Rembrandt, die reeds vóór half Juni 1642 betaald werd, hoe vlijtig ook, bij al wat hij verder in die jaren maakte, toch niet later kan begonnen zijn aan zijn veel meer doorwrocht werk. Alles spreekt er dus voor dat ook zijn schilderij met die ontvangst, waarvan zooveel ophef gemaakt werd, in verband staat en de herinnering bracht van den luister van dien dag.

De Koningin werd ver buiten de stadspoort door een ruiterwacht, voor die gelegenheid uit de keur der burgerij samengesteld, ontvangen. Van vóór de Haarlemmerpoort stond, langs den geheelen weg die zij volgde, de schutterij geschaard; zoo vertelt ons Barlaeus, laten Moeyaert's prenten van zijn Medicea hospes het ons zien. Het schijnt wel dat Elias zulk een rij heeft willen schilderen, waar de vreugdeschoten bescheidenlijk door het laden met kruit worden aangeduid, al heeft hij zijn schutters als achtergrond een stadsgezicht uit hun wijk, de Singel met de Jan Roodenpoortstoren gegeven. Zij staan in het midden der zaal. Aan de andere zijde dalen de schutters van Backer af van een stoep. Zij gaan naar het feest, waarvan de kruitdamp die den achtergrond vult, verhaalt. Bij Rembrandt duidt de jongen die wegholt met den kruithoorn aan dat het afgeloopen is.

Waar iedere compagnie gestaan heeft weten wij niet. Er is geen enkele reden aan te nemen dat Banningh Cocq, die tot de jongste capiteins moet behoord hebben, de eereplaats voor de poort zou hebben gehad. Er zou daarentegen niets vreemds in gelegen zijn dat hij den Vijgendam had bezet die zoo dicht bij zijn wijk lag. Rembrandt heeft dan het oogenblik gekozen waarop, nadat de vorstelijke stoet voorbij getrokken was en het gelid zich had opgelost en met vreugdeschoten had overgegeven aan een feestelijke stemming, de Capitein het bevel gaf dat de troep zich weer op zou stellen, tot den terugkeer naar haar wijk aan gene zijde van de Osjessluis. De woelige bewegelijkheid die hem dit oogenblik bood, vatte hij niet op met de ongebondenheid van een Ketel, maar met de waardige zelfbeheersching die hem nooit verlaat.

Wat hij ons geeft is zeker geen *ricuerdo*, een herinnering in alle bijzonderheden getrouw, zooals zijn groote Spaansche tijdgenoot dit in de *Meniñjas*, van een bezoek aan zijn werkplaats, in de *Hillanderas*, van dat aan de tapijtfabriek, ja zelfs, als de aanwezigheid van zijn portret er zijn tegenwoordigheid mocht bewijzen, van de overgave van Breda op het doek heeft vereeuwigd, maar de dichterlijke inkleeding, waardoor de Hollandsche ziener de nuchtere alledaagschheid tot een weelde van kleurenpracht en een laaienden gloed van licht omtooverde heeft geen mindere bekoring dan diens zakelijker relaas, hoe pakkend van waarheid, lenig van stijl en kleurrijk van taal het ook moge zijn.

Als phantasia wint allicht het visioen het hier zelfs van de onopgesmukte afbeelding der werkelijkheid.

J. SIX.



BEHANGSELS VAN ZWIERS



EN heeft wel eens gezegd, dat wij leven in een tijd van concentratie. Wij zien inderdaad hoe zij, die dezelfde belangen te verdedigen, dezelfde rechten te veroveren hebben zich vereenigen; wij bezitten groote warenhuizen, waar alle mogelijke dingen te koop aangeboden worden; er zijn kantoorgebouwen waar gelijksoortige handelszaken onderdak vinden (zooals b.v. in het scheepvaarthuis); wij kennen straten in groote steden waar één soort winkelzaken zich komt vestigen, en wij zien dagelijks hoe het zakenleven zich grootendeels concentreert in één gedeelte der stad.

Moeten wij verder gewagen van het onrustige, het gejaagde leven dat wij leiden, van onze steeds snellere verkeersmiddelen, van telegraaf en telefoon? En is het niet vreemd, dat velen die klagen over hun drukken levensgang, hun vrijen tijd gedeeltelijk verbruiken met het bezoeken van den bioscoop, het lezen van detectief- en sensatieromans, dingen dus waarin het onverwachte, het angstige, het drukke nogmaals op den voorgrond gebracht wordt?

De reactie daarop kon echter niet uitblijven; zij uit zich in iets dat met het onrustige leven absoluut contrasteert en ernaast bestaat. De zakenman die zijn kantoor verlaat, verlaat terzelvertijd de stad, het drukke centrum, en vlucht zoo haast mogelijk naar zijn landhuis in de tuinstad of op het platteland; die dit niet kan gaat toch zijn verlof buiten of aan zee doorbrengen. Hij wil immers eindelijk eens genieten van wat rust en huiselijkheid: hoe meer menschen zijn kantoor komen binnenloopen, hoe liever hij het heeft, hoe meer zaken hij doet; hoe minder bezoek hij op zijn landhuis krijgt, hoe gezelliger hij het vindt. In zijn kantoor vermijdt hij angstvallig hetgene niet in ieders smaak kan vallen: het wordt somber behangen, deftige stijve meubelen worden erin geplaatst, en langs de muren worden een paar landkaarten en een kalender opgehangen.



Fig. 1. — L. ZWIERS: Behangsel.

Zijn landhuis daarentegen moet heel en al gezelligheid en huiselijkheid zijn; hoe het gebouwd en ingedeeld is, dit kan hem tenslotte minder schelen, indien hij maar een paar behoorlijke kamers heeft welke hij naar zijn zin kan inrichten.

Er is dus langzamerhand en heel natuurlijk behoefte ontstaan aan meubelen, die zich van de bazarproducten onderscheiden. Talentvolle kunstenaars zijn tafels, stoelen en kasten gaan ontwerpen; zij hebben lampen geteekend en klokken, vloerkleeden, tafellinnen en etiketten voor de likeurflesschen, borden en glazen en wat weet ik meer, al dingen die gretig aangekocht werden. Schilderijen en etsen moesten het interieur verder komen verrijken en verlevendigen. Er was slechts een ding dat niet onder handen genomen werd, te weten het behangsel, hetgene waar die meubelen, die schilderijen moeten op uit komen, hetgene in de eerste plaats aan de kamer karakter geeft en stemming.

Wel heeft vroeger Lion-Cachet enkele behangsels ontworpen die in kleine hoeveelheid uitgevoerd geweest zijn. Werd de verspreiding ervan commercieel slecht aangepakt, of was de bedoeling op weinige exemplaren, als een soort zeldzaamheid, te laten drukken? Ik weet het niet; in elk geval zijn ze nergens te vinden....

Wat behangselpapier betreft, is Nederland heelemaal van het buitenland afhankelijk gebleven; alhoewel het verbruik noodzakelijk groot is, heeft nooit iemand het aangedurfd alhier een fabriek ervan op te richten. Wat zijn toch de cijfers welsprekend! In 1912 werden er 4.046.000 K.G. behangselpapier verbruikt en dit werd alles uit het buitenland aangevoerd (± 80% ervan kwam uit Duitschland).



Fig. 2. — L. ZWIERS: Behangsel.

Nu heeft eindelijk een architect aangepakt hetgene de sierkunstenaars niet durfden. L. Zwiers heeft een tweehonderd ontwerpen gemaakt, die in het Stedelijk Museum tentoongesteld, en onlangs mocht de N. V. Fabriek van Nederlandsch artistiek behangsel (ontwerpen Zwiers) gesticht worden die tot dusver vijf patronen in verschillende kleuren en de bijbehoorende randen in den handel bracht.

Het lijkt ons interessant de belangrijke poging van Zwiers van naderbij te beschouwen; wij zullen daarbij het ornament op zichzelf beschouwen en daarna de kleurschakeering, om eindelijk na te gaan indien zij, vereenigd, in min of meer groote maat voldoen aan de eischen welke wij aan een goed behang mogen stellen.

* * *

Het ornament van Zwiers is er een heel oorspronkelijk; de kunstenaar vertelt graag hoe hij een vijftiental jaar geleden, een tijd in Indië doorbracht en er heel sterk getroffen werd door de buitengewoon rijke vormen der natuur, en nog meer door de veranderingen welke zich aan die vormen, onder de verschillende belichtingen der zon, schenen voor te doen. Dit liet hem een blijvenden indruk die zich zooveel later opnieuw opwerkte, toen Zwiers een jaar of drie geleden de opdracht kreeg enkele patronen voor moquette stoffen te ontwerpen, daar smaak in vond, en soortgelijk werk verder onder handen nam.

Het eerste wat dan ook den toeschouwer slaat, is het fantastische van het ornament: elk motief doet zich meestal voor als een kern waar zich verschillende slingerende, wapperende onderdeelen van losmaken, welke



Fig. 3. — L. ZWIERS: Behangsel.

zich dan afzonderlijk krullen en leggen om het vlak te vullen. Deze korte karakteriseering laat reeds blijken hoe moeilijk het is dergelijk ornament volkomen te beheerschen; het fantastische leidt bijna noodlottig tot te groote uitbundigheid, maakt dat men zich gemakkelijk laat medeslepen tot verwerken van het ornament om zichzelf.

De omslag welke Zwiers voor het *Bouwkundig Woordenboek* ontwierp, lijkt ons deze richting op te gaan, dewelke zonder twijfel tot uiting komt in de omslagteekening van *De Bedrijfsreklame*, Meinummer 1918: ik kom maar steeds onder de bekoring der kleurenweelde van dit laatste werk, maar gevoel dan ook tevens het onevenwichtige, het ongebondene, het barokke der ornamentale behandeling.

Gelukkig vinden wij niets daarvan in 's kunstenaars behangselontwerpen: daar heeft hij zich vrijwillig gebonden aan een geometrischen opzet, die de heele compositie beheerscht; nu eens is het de ruitvorm, dan is het een vertikale indeeling, enz. Binnen deze beperkingen beweegt Zwiers zich voortreffelijk en met een steeds afwisselende verscheidenheid, hetzij hij zijn geometrische vakken geheel of gedeeltelijk met zijn motieven gaat vullen.

Van deze zijn er enkele die schijnen door natuurvormen geïnspireerd te zijn; wij denken een oogenblik aan bloemen, bladeren, vogels of visschen, maar bij nadere beschouwing blijkt het dat de ontwerper zich daardoor absoluut niet heeft laten binden: het zijn bladeren die wij nergens kunnen thuiswijzen, bloemen wier stengel in een bolletje eindigt, vogels zonder kop, enz. en daaruit kan de meest oningewijde toeschouwer besluiten, dat het hier niet gaat om de weergave van een

of ander natuurverschijnsel, maar om een loutere decoratieve werking.

Daarom zijn Zwiers alle middelen goed, hetzij het hem gaat om het sterk tot uiting brengen van den geometrischen ondergrond, hetzij er meer gezocht wordt naar een voortdurende trilling van het geheel.

Bij de eene compositie bemerken wij hoe alle onderdeelen van het motief onderling verbonden zijn; bij de andere treft het ons hoe het hoofdmotief omzeggens omweven is met allerlei losse slingerfiguren; telkens boeit de gestadige groei der compositie.



Fig. 4. — L. ZWIERS: Behangsel.

Men zal kunnen beweren dat dergelijke decoratieve scheppingen niet in zijn smaak vallen; eenieder zal moeten bekennen dat hier een buitengewoon vindingrijke geest aan het woord geweest is.

* * *

De kleur is bij Zwiers niet minder boeiend dan de teekening. Toen ik de ontwerpen voor het eerst zag was ik ten zeerste verrast door enkele... toevalligheden in de kleur. Zwiers maakt zijn ontwerpen op fondpapier, papier dus van de kleur welke hij voor zijn fond wenscht; de waterverfkleur legt zich daarop eenigszins anders dan op gewoon papier, en moet ook veel dikker aangebracht worden, zoodat men bij enkele teekeningen bijna op „pâte" gaat denken en zich een oogenblik laat meêslepen door de eigen bekoring van dit handwerk.

Daar gaat het echter niet om: deze teekeningen zullen moeten mechanisch gereproduceerd worden, en het ware een groote vergissing zelfs maar een poging te wagen om de eigenschappen van het handwerk daarbij over te brengen: aan de eene zijde zou men het karakter



Fig. 5. — L. ZWIERS: Behangsel.

van het mechanische heelemaal uitschakelen, hetgene meer en meer een vergissing blijkt te zijn; aan de andere zijde is het toch duidelijk dat wanneer men een serie vellen uit de hand kleurde, zij alle verschillend zouden zijn wat die toevalligheden betreft; indien men het bijgevolg poogde een enkel vel met zijn handwerk-eigenschappen precies na te maken, dan zou men tot een buitengewoon gek resultaat komen dat geenszins het karakter van machinaal werk vertoont.

Ik stelde mij dus de vraag of deze ontwerpen na hun reproductie een groot deel van hun aantrekkelijkheid zouden verliezen, dan niet. Wanneer ik dan een gedrukt vel naast het ontwerp zag, moest ik toegeven dat ik wel twee verschillende dingen voor mij had, maar moest ook ronduit bekennen dat het eene zooveel waarde als machinaal-, dan het andere als handwerk bezat. Daaruit bleek dat Zwiers' werk aan alle eischen voldoet welke men stellen kan aan iets dat op een groot aantal exemplaren moet vermenigvuldigd worden.

De reproductie geschiedt nu lithographisch op vellen van ongeveer M. 1.00 × 0.80; mocht de omzet van grooten omvang worden, dan ligt het wel in de bedoeling der N.A.B. het behangsel in rollen op rotatiepersen te laten drukken.

De Nederlandsche nijverheid heeft hier dus een nieuw blijk gegeven van durf en kracht, want het geleverde werk is buitengewoon goed verzorgd: de omtreklijnen zijn zuiver en de kleuren daarbinnen secuur en vol aangebracht, zoodat het ornament altijd duidelijk spreekt.

Over de kleur ware veel te zeggen! Zwiers heeft afgedaan met de

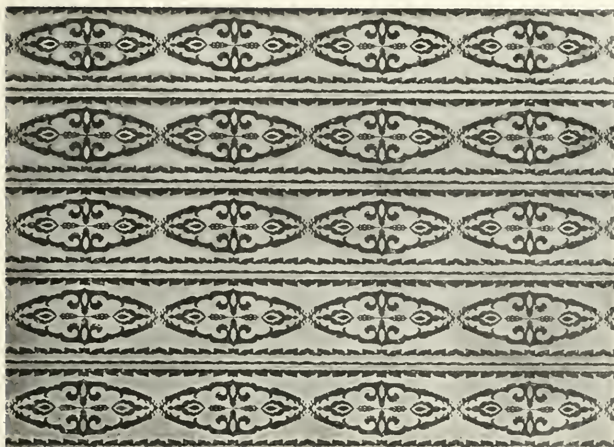


Fig. 6. — L. ZWIERS: Randen.

gebroken kleuren en „Liberty"-tonen welke de vorige generatie in verrukking brachten; hij meent dat een behang niet moet een neutrale ondergrond zijn, een repoussoir voor hetgene er zich zal tegen afteekenen; het kan best dezen dienst vervullen en terzelvertijd iets zijn dat een eigen decoratieve waarde en werking bezit, een kleurenschittering die een voortdurend genot is.

De fonds der tot dusver verschenen behangsels zijn oranje, rood, paars, groen, blauw, beige, lilas en grijs. Afb. Nr. 1 stelt het oranje behangsel voor waarop het ornament van goud is binnen zwarte omtreklijnen: een echte kleurenweelde; hetzelfde patroon werd ook op paarsen grond gedrukt, maar hier zijn de omtreklijnen licht bruin en afgezet door een diepere bruine lijn. Het behangsel onder Nr. 2 gereproduceerd is met twee grijze kleuren op rood gedrukt; enkele gouden stippeltjes komen de vertikale indeeling versterken en een zeer bizondere tinteling geven aan het geheel; waar nu hetzelfde behang een groene fond krijgt, wordt de waarde van het grijs zoodanig versterkt dat hier in de eerste plaats het ornament spreekt, terwijl bij het andere, het roode fond eerst tot ons toetreedt.

Men ziet door deze enkele opmerkingen dat de kleurenschakeering uitstekend verzorgd werd. Daarmeê is toch niet alles gezegd, want dit geeft geen idee van de pracht en de weelde die er uit stralen. Men moet zelf die reeks van ontwerpen kunnen aanschouwen en dan gaat

men eerst beseffen hoe een heele serie kleuren, welke een of ander op zekeren dag als „gewaagd" betiteld heeft, best geschikt zijn voor behangsels, indien de ontwerper maar weet hoe ermeê omgesprongen.

Zwiers speelt dus met alle mogelijke kleuren, krijgt heel eigenaardige schakeeringen en verwekt een buitengewone bewegelijkheid; zelfs goud durft hij aan als hoofdkleur voor zijn behang, en hij gebruikt het in zijn verschillende tonen van rood-, geel- en groengoud.

* * *

Met dit alles weten we nog niet of deze kleurig ornamentale composities goede behangsels zijn. Het spreekt vanzelf dat wie deze vellen zoo maar raak op zijn muren laat plakken, een ontgoocheling tegemoet gaat!

De behangsels van Zwiers zijn dingen van vele mogelijkheden; ik zou ze willen vergelijken met een muziekinstrument: wie het niet bespelen kan zal er onmogelijk iets anders dan wanklanken uit halen, terwijl de kunstenaar ermeê de veelvuldigste tonen en klanken zal verwekken. De vraag is niet meer om een voos kleurloos behang van af den vloer tot tegen de zoldering aan te brengen; men heeft hier te doen met een materiaal dat op zichzelf iets is dat een eigen taal spreekt; en het gaat nu om die taal voldoende te laten hooren, dit is volgens de omstandigheden noch te zacht noch te hard.

Ik zal hier maar geen theoretische beschouwingen opzetten, om duidelijk te maken dat de kamerwand een werkelijk en werkend bestanddeel van het interieur mag zijn, en dat dit met Zwiers' behangsels verkregen wordt. De ondervinding is er immers reeds, en dit is een beweegreden die over 't algemeen zeer welsprekend is.

Deze behangsels zag ik voor het eerst toegepast met behulp van andere welke als fries of als lambrisseering dienst deden; tusschen beide kwamen dan randen insgelijks door Zwiers ontworpen. Wij reproduceeren onder Nr. 6 en 7 een paar vellen randen; uitgeknipt meten zij M. 0.15 hoog; bij elk dezer maakte de ontwerper een kleinere rand van M. 0.05 hoog. Eindelijk liet hij effene vellen vervaardigen van dezelfde kleur als het fond van het behangsel; daardoor bestaat nu de mogelijkheid lambrisseering en fries ineen te laten smelten; aangezien verschillende patronen zich leenen tot uitknippen, kan men het verrassend resultaat verkrijgen van een behangsel dat in het fries doorgroeit.

Zoo komt men natuurlijk tot een geheel waar één kleur, de fond-

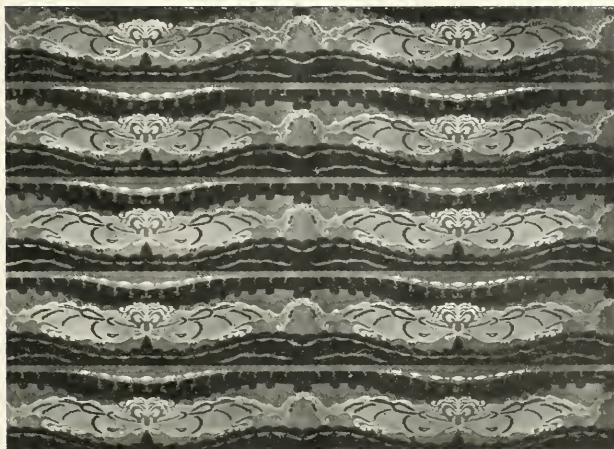


Fig. 7. — L. ZWIERS: Randen.

kleur alles overweldigt. Dit is niet altijd gewenscht en met deze behangsels kan het ook anders. Op de Rotterdamsche tentoonstelling voor Kunstnijverheid en Volkskunst, had Zwiers een kamer ingericht waarover ik toen het volgende schreef:

„Wat zijn de wanden een levend iets geworden door het tooverachtige behang! Onderaan is het helrood, vertikaal verdeeld door grijs ornament dat met zwart en goud opgelicht is; dan volgt een breede grijze band boven en onder afgeschreven door een grijzen versierden rand met enkele gouden lichtjes; eindelijk een helroode fries afgezet door een nauw grijs randje tegen de zoldering. De kleurenpracht is buitengewoon; het tegen elkaar opstellen van horizontale en vertikale richtingen werkt heel goed; de kunstenaar heeft weten werkelijk een atmosfeer te scheppen, iets waarin wij ons thuis gevoelen."

Zoo zijn vele combinaties mogelijk en het hangt van een ieders durf en smaak af om uit het materiaal te halen wat erin zit.



Uit bovenstaande blijkt m. i. duidelijk dat wij nog eens een *eind* verder zijn, nu de kleur zich opnieuw voordoet als een bouwkunstig factor, nu de nijverheid zich in deze zoo goed ten dienste der kunst gesteld heeft. Ik kan dan ook volop instemmen met de woorden welke

Jan Gratama o. m. uitsprak bij de opening van Zwiers' tentoonstelling aan het Stedelijk Museum:

„Niet de schilderijen en musea, maar de alledaagsche dingen bepalen het aethetisch peil eener beschaving; de zaken die elken dag gebruikt of gezien worden, dus de straten, de kiosken, de trams, de gebouwen, de meubels, het behangselpapier, het drukwerk enz. enz. En het verheugt mij dan ook temeer, dat deze fraaie decoratieve kunst van Zwiers met haar aethetisch-utilitair karakter volop in de samenleving staat en daardoor tot hare aethetische moderniseering medewerkt."

HUIB HOSTE.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: 'S-GRAVENHAGE :-:



OLLANDSCHE TEEKEN-MAATSCHAPPIJ IN PULCHRI STUDIO ❧ Het opmerkelijke van deze tentoonstelling is gelegen in het belangrijke aandeel, dat Van Konijnenburg er indirect in heeft. Immers behalve een drietal groote werken door hem zelf, waarvan we den „Christus" niet het gewichtigste kunnen achten is er zijn invloed aan vele kanten bespeurbaar. Van der Stok, Mees, v. d. Berg, we noemen een paar namen slechts, die ons voor den geest komen van kunstenaren die regelrecht hun bewondering voor den school makenden Van Konijnenburg belijden. Roland Holst en Thorn Prikker komen, de eerste met nieuw werk, de laatste met zijn bekende Apostelkoppen en Kruisdraging. Minder gelukkig dan in zijn andere stalen is Roland Holst met zijn schoorsteenstuk voor boven een ingebouwde klok, waar de vrouwenfiguur plat is als een lint. De werkteekeningen voor een fresco: Vervreemding geeft een stijlvolle vrouwenfiguur weer. Rädecker zond een teekening in, die van zwart en wit werking tot het beste behoort in het laatste jaar in Pulchri gezien. Een uitmuntende proeve van talent, waar wel eens bizondere belangstelling voor mag worden gevraagd. Een donkere spar verdeelt in dit landschap de lucht in vlakken, een kronkelende rivier doet dit het land. Wit blinkt de rivier in 't donkere land Een hut met avondlicht binnenin, doet warm de weldadigheid der menschelijke stulp gevoelen in dit landschap van zwartheid, duistere contouren en de schrille lichtbaan der rivier. Op de wijze als dit landschap droomen doet, doet het Toorop's: de Moeder. In pastel heeft de meester een moedervrouw te midden van veel kinderen tegen een rooden muur geplaatst. Het vuurrood der omgeving is als een warmtebron voor de kinderen. De moeder heeft het blonde haar gespreid over de schouders rond zich hangen, als een wijder kleed, waarin ze haar kinderen omvangen zou. Toorop's groep wordt voltooid door heel veel precieuse teekeningen en forsche bouwsels in lijnen. Volledig is Haverman vertegenwoordigd met moeders met kinderen, de baker en een paar voorbeelden van knappe portretten. Van wijlen Albert Hahn is hier een laatste representatie van zijn kunst. Willem Witsen en Zilcken, Jules Vermeire en Minne stonden goede voorbeelden van hun kunst af.

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

MATTHEW MARIS ❧ AN ILLUSTRATED SOUVENIR ❧ ARRANGED BY D. CROAL THOMSON ❧ THE FRENCH GALLERY, WALLIS & SON, 120 PALL MALL, LONDON, S. W. 1 (z. j. 1918) PRIJS: ONE GUINEA NET; SPECIAL EDITION: £ 2 2 s NET ❧ Over de „Memorial-Exhibition of the works of Matthew Maris", einde 1917 te London gehouden, gaven wij in het Maart-nummer 1918 van dit tijdschrift onze appreciatie. Thans werd de

herinnering aan deze tentoonstelling in een album vereeuwigd. Heelemaal echter niet; de tentoonstelling bevatte 86 nummers; daarvan worden er 31 in dit album afgebeeld, en daarbij worden dan nog 17 afbeeldingen gevoegd naar werken, welke *niet* op de tentoonstelling te zien waren. Men weet dus eigenlijk niet recht wat men aan deze uitgave heeft: is het een „souvenir" aan de tentoonstelling, zooals de erin afgedrukte catalogus doet verwachten, dan zijn de 17 niet-tentoongestelde werken er te véél; en is het een „souvenir" aan M. Maris zelf, dan loopt er onder het koren te veel kaf, en ontbreken er essentieele werken; zoo zijn er b.v. onder de 51 afbeeldingen, maar *twee* uit Nederlandsch bezit.

De waarheid is maar al te duidelijk: een reeks afbeeldingen uitsluitend uit het tentoongestelde werk gekozen, zou te weinig representatief geworden zijn; daarom werden er nog een aantal andere werken afgebeeld, welke in het oog der samenstellers belangrijk waren, of waarvan zij zich het gemakkelijkst fotografieën konden verschaffen; die toegift kan den oppervlakkigen toeschouwer tevens een rad voor de oogen draaien en hem den indruk geven, dat al het moois op de tentoonstelling te zien was; met een mooie vlag kan men velerlei lading dekken.

Dat ook hier zonder critiek en zelfs zonder degelijke kennis van het onderwerp te werk werd gegaan, valt, na onze hooger gemelde bespreking der tentoonstelling, niet al te zeer te verwonderen Van eenig systeem in de schikking der afbeeldingen — b.v. een chronologische volgorde — is er geen kwestie. Alles wordt door elkaar gehaspeld. Nergens wordt naam van een eigenaar of plaats van bewaring van een stuk vermeld. De pagina met biografische gegevens was ons reeds in den catalogus een ergernis maar wordt hier nog met nieuwe blunders verrijkt. Zoo staat er b.v. wel, dat Thijs in 1855 naar Antwerpen trok, maar niet dat hij in 1857 terugkeerde naar Den Haag en daar tot 1869 bleef wonen; wij lezen wel dat hij in 1861 naar „Switzerland and Fance" ging, maar van Duitschland wordt niet gerept, hoewel dit toch het hoofddoel was van den tocht. De Parijsche periode wordt gesteld op 1869—71 en zijn overkomst naar Londen in 1872, terwijl hij toch tot 1877 te Parijs verbleef! Op p. 15 van den tekst krijgen we dan niet zonder verbazing te lezen, dat: „By 1858 Matthew was back in the Hague and he continued to work and study hard, but without producing anything that is now considered notable." Kent de Heer D. Croal Thomson, die dit schreef, dan geen enkel van 's kunstenaars verrassende werken uit die, en zelfs uit de vroegere periode, b.v. *De jonge neger* van 1856, om maar eens wat te noemen? Overigens geeft hij zichzelf een dementi, door achter in het boek het zelfportret van 1860 af te beelden!

Dit alles, en méér nog, kan ons weinig sympathie voor deze uitgave inboezemen. Ondertusschen bevat zij een aantal tot nog toe onuitgegeven afbeeldingen, b.v. *Novice taking the Veil*, *Interior of a cathedral by moonlight*, *Barye Swan*, *The Goats*, *The Squirrels*, *The Veiled Lady*, *The Walk*, *The Shepherdess*, *The joyous Walk*, *Lainie*, *The old Spinner*, *Trees in Gloaming*, *Forest Trees*, en een aantal teekeningen. Hierom is het album ons zeer welkom. Deze afbeeldingen zijn meestendeels goed — deels in rotogravure (koper-diepdruk), deels in autotypie uitgevoerd. M. Maris' werken zijn soms verbazend moeielijk te reproduceeren; daarom kan men den uitgevers het mislukken van enkele platen (b.v. *The Westmacott children*) niet kwalijk nemen.

Één verbetering noteeren we met genoegen: de lijst der platen bevat nu ook de afmetingen der afgebeelde werken, wat in den tentoonstellingscatalogus niet het geval was. Het is nooit te laat om wèl te doen.

P. B.





MATTHIJS MARIS

V. DE JAREN 1871 EN 1872 TE PARIJS.



NA het vertrek van zijn broeder was Matthijs alleen. Het was voor hem een harde tijd. Hij schreef mij: „In Parijs zijnde, niet wetende hoe aan centjes te „komen heb ik ook al getracht portretten te retou- „cheeren voor photogravers. Ik heb het niet verder „kunnen brengen als proefnemingen. Ze trachtten „mij te doen begrijpen, dat het was „affreux", maar „om de fransche politesse niet te veronachtzamen vroegen ze mij of „ik een ander wilde probeeren. Ik zeide: nu, ik dank u wel! Zoo daar „was ik onbekwaam toe." Hij was een groot liefhebber van rooken, liefst uit een pijpje, en wat schreef hij aan P. Stortenbeker? „Ik herinner „mij in Parijs, na alle soorten van planten geprobeerd te hebben om „te rooken, zelfs klimop, zag ik 's avonds op mijn wandeling door de „Passage du Panorama een groote, mooie sigaar liggen. Ik dacht zeker „een rijke engelschman heeft hem verloren, maar ik was te groos om „hem op te rapen."

Te arm om wat tabak te koopen, toch huiverig om prutswerk te probeeren voor de kost. Men begrijpt hoe hij gestemd was. Dat bleek den jongen Vincent van Gogh, die door zijn oom den kunsthandelaar na het beleg was meegenomen naar Parijs om in den kunsthandel te worden geoefend. Vincent kwam in Goupil's zaak op de Boulevard Montmartre waar Matthijs gewoonlijk zijn werk bracht. Vincent zag dat en vroeg Matthijs of hij hem les wilde geven, maar kreeg ten antwoord dat hij een raren aan hem zou hebben. Dat was juist wat hij wenschte, meende Vincent, maar Matthijs raadde hem aan zich liever op te hangen, dan te gaan schilderen. Hij zelf moest alle idealen opgeven, werken voor de pot en dat was leven in de hel! Van les geven kwam niets. Vincent deugde niet voor den kunsthandel. Men weet hoe groot kunstenaar hij werd.

Matthijs moest schilderen om te kunnen eten. Hij bezat een schets, minstens een paar jaren oud en gemaakt vóór hij de woning van zijn ouders op de Noordwest-Buitensingel verliet. Aan de overzijde van dien singel stonden ter weêrszijde van het lage Westeinde, bij de Loosduinsche brug, vier molens. Wat groeide uit die schets? Zoo als gewoonlijk werd het gegeven in de herinnering grooter dan het in werkelijkheid was. De smalle singelgracht werd een breed water, de kleine Loosduinsche brug een monumenteele met pijlers, de molens rezen hooger in de lucht. Op een strookje grond links voor de gracht zette hij een vrouw met een witte muts, die de gewenschte diepte versterkte. Wat zou men niet moeten melden om al het fraais in compositie, kleur en toon te roemen! C. J. Holmes schreef in het Burlington Magazine van Maart 1907 bij een reproductie van *The Four Windmills* — zóó werd het stuk gedoopt — „it is superfluous to speak „at length. The noble spacing of the design, and the gravity of its mood, „make it a fitting companion for Vermeer's View of Delft, and how few „landscapes as these (and there are hardly half a dozen of them) mark „a culminating point in Matthew Maris' work." Mag men het Art-Journal van October 1909 gelooven, dan zou Goupil er slechts 100 franks voor gegeven hebben en den kunstenaar hebben aangeraden niet meer zulke onverkoopbare dingen te maken! Het werd gekocht door Viscount Powerscourt; daarna kreeg Sir John Day het voor £ 120, en op de veiling van diens verzameling, 13 Mei 1909, deed het 3.300 guinjes. Door bemiddeling van E. J. van Wisselingh ging het 't volgend jaar over in handen van een particulier verzamelaar, die het leende aan de weinig geslaagde tentoonstelling, in November en December 1917 te Londen gehouden ter eere van M. Maris.

Op het gevaar af van onbescheiden te zijn, vestig ik er de aandacht op, dat bij het schilderen Matthijs' droefgeestigheid verdween; de kunst bracht de gewenschte stemming.

Aangenaam was hem zeker de komst van zijn zuster Henriette. Hadden zijn brieven haar nieuwsgierig gemaakt naar Parijs? Had zij door zijn schrijven meêlijden gekregen met den eenzamen broeder? Zij was dertig jaar, kon thuis gemist worden, waar haar jongere zuster Wilhelmina bij de ouders bleef. Haar komst gaf Matthijs het lang ontbeerde huiselijk leven. Is de onderstelling niet gewettigd, dat dit zijn aandacht deed vallen op de dienstbode van het huis, en hem er toe bracht dit gewichtige personage, dat *De Keukenmeid* werd genoemd, te schilderen? Men ziet op de foto het meisje met grof gelaat, platten boezem, waarover een lange haarlok valt, dat voor een fornuis staat



MATTHIJS MARIS: De vier Molens (Souvenir de La Haye).



MATTHIJS MARIS: De Keukenmeid (1872).
(Museum Mesdag, Den Haag).

en in de handen houdt de ijzers van een pot, die, gelijk het fornuis, slechts even gezien wordt. Zij zelf kijkt niet naar haar werk, maar naar den toeschouwer. De heer D. Croal Thomson prees het in *The Studio* van 15 November 1917 als „one of the most subtly „beautiful of the master's „works". Bij dien hoogen lof moet worden herinnerd dat de heer Croal Thomson firmant is van den kunsthandel Wallis & Son (The French Gallery), welke firma druk handel drijft in werken van Matthijs. Dáár valt niets op te zeggen, maar het kan bezwaarlijk als een waarborg voor de zuiverheid en belangloosheid van zijn kritisch oordeel gelden. Wij houden ons dan ook liever aan hetgeen Dr. P. Buschmann in dit tijdschrift schreef in vergelijking met de straks te vermelden bewerking van 1872: „De kleur is wat kouder en bleeker, vooral in de vleesch-„tinten, die iets glads-parelmoerigs hebben; daarnaast zijn de accessoires „wat sauzig-bruin gehouden, zoodat de harmonie van het geheel niet „volkomen bevredigt; de stemming van het Haagsche stuk is hier „dan ook nog niet bereikt. Maar het blijft niettemin een zeer aan-„trekkelijk werkje".


MATTHIJS MARIS: De Keukenmeid (1871).

Vermoedelijk kocht de firma Goupil het stukje. Later kwam het bij den kunsthandelaar D. Cottier, die het zond naar de French and Dutch Loan-Exhibition van 1886. Vervolgens verscheen het op de tentoonstelling van Uitgelezen Werken in 1909 en op de Memorial Exhibition van November 1917, beide gehouden in de French Gallery.

Uit het bovenstaande heeft men vernomen, dat Matthijs in 1872 nog eens het keukenmeisje schilderde. Toen maakte hij er een juffertje van. Bij de foto slechts enkele opmerkingen. Een witte doek bedekt zedig den hals, de schouders en een gedeelte van den

niet meer platten boezem. Verder een lichtpaarse blouse met lange mouwen, welke nu niet tot den elboog zijn omgeslagen, een witte boezelaar over een grijsbruinen rok, waarlangs, zóó waar, een bruin lederen beugeltasch hangt. Voor het fornuis staat het juffertje. Haar handen houden de ijzers van een pot. Daarnaar kijkt zij echter niet; zij heeft haar gelaat afgewend, de oogen geloken, en 't is of zij peinst in weemoedige stemming. Just Havelaar durfde in Elsevier's Maandschrift van 1911 schrijven, dat hij in dit stuk ziet „een innigheid van „zinnelijke ontroering, iets van de smachtende bewondering die liefde „heet."

Dit was een werk naar Goupil's smaak. Hij was er zóó meê ingenomen, dat hij het zond naar het Salon. Vijf jaren later was het reeds in 't bezit van den kunstschilder H. W. Mesdag, want het wordt vermeld in de beschrijving van diens verzameling in de *Kunstkroniek* van 1877. J. J. Mesker gaf er een litho van, die hij „Mijmering" doopte; de Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten bezorgde in 1891 een reproductie „In de keuken" genoemd, en Elsevier gaf een uitstekende foto, waarvan de uitgever mij de galvano overdeed.

Nauw verwant aan dit stuk is het in hetzelfde jaar geschilderde *Meisje bij de Pomp* (The Girl at the Well). Men ziet op de foto, dat dit meisje dezelfde vaag peinzende uitdrukking heeft op het gelaat, en ook niet kijkt naar hetgeen haar handen doen. Het is geschilderd in gelijksoortige fijne kleuren. Een rood kapje dekt de lange, over den rug hangende blonde haren. Een witte blouse met rose mouwen, een geel keurs met schouderbanden, een licht-zwarte rok, welke boven de knieën is omgeslagen, maar de beugeltasch vrij laat. Zóó staat dit ten volle verlicht figuur, de rechterhand aan den slinger van de pomp, in de linker een grijze kruik, waarlangs het water sijpelt uit de kraan, in de open lucht. Onwillekeurig denkt men bij dit gedicht in kleur aan Tennyson's Enoch Arden:

> The village girl
> Who sets her pitcher underneath the spring,
> Musing on him that used to fill it for her,
> Hears and not hears, and lets it overflow.

Of Goupil het kocht? Ik weet het niet. In 1875 behoorde het den heer F. H. M. Post, in Den Haag. Later werd het verkregen door Georg Mac Culloch, die het in 1901 leende aan de Internationale Tentoonstelling te Glasgow en in 1903 aan de tentoonstelling in het Gildenhuis te Londen. Sedert 1909 mag Baronet Clouston zich verheugen in het bezit, en het was te zien op de tentoonstelling van Matthijs' werk,



MATTHIJS MARIS: Het meisje bij de pomp (The girl at the well).

in November en December 1917 gehouden in de French Gallery.

Matthijs bleef dergelijke meisjes schilderen, doch niet mijmerend, maar bedrijvig in de open lucht en ten voeten uit. Zóó *De Kippenvoedster* en *De Eendenvoedster*. Beiden hebben hetzelfde gelaat en hetzelfde kostuum als het Meisje bij de Pomp, ook de over den rug hangende haren en op het hoofd hetzelfde kapje, bij De Kippenvoedster een blauw, bij de ander een rood. De Kippenvoedster buigt zich voorover naar de diertjes, die het graan pikken, dat zij strooit uit haar schoot. Achter haar een heg, ongeveer gelijk aan die bij 't Meisje aan de Pomp; en op den achtergrond een stad met torens.

Dit stuk werd omstreeks 1876 voor £ 300 gekocht door G. W. Reid, Directeur van het Prentenkabinet van het Britsch Museum. De heer John Day, te Newsbury in Berkshire, kocht het vervolgens voor £ 600 en op de veiling van diens nalatenschap bij Christie in 1909 werd het voor £ 3150 verworven door J. R. Wilson, te Montreal. „De Eendenvoedster" zit op een hek te kijken naar eenige jonge eenden. Ook dit stukje ging door verscheidene handen. In 1891 werd het verkocht voor £ 200; de heer Inglis bezat het verscheidene jaren, leende het aan de Internationale tentoonstelling in 1904, en op de verkooping van zijn verzameling in 1910 werd het verkocht voor £ 2.825.

Uit 1872 dagteekent ook *De Herderin met twee geiten* (Shepherdess). Een meisje, wederom met hetzelfde gelaat en over den rug hangende haren, door het bekende kapje gedekt, en eender gekleed als de vorige, buigt zich met opgestroopte mouwen over een hek van ruwe takken naar een geit en haar jong. Nieuw is het spinrokken, dat zij houdt in haar linkerhand. Dit bekoorlijk stukje werd gereproduceerd in *The Brothers Maris* van 1907, en behoorde toen reeds aan den heer George Drummond te Montreal. Vermoedelijk voltooide hij ook om dezen tijd het verrukkelijk schilderijtje *Sprookje*. Ik geloof dit omdat de jonge dame, die er 't hoofdfiguur is, hetzelfde gelaat heeft als de vorige, al wordt het hier in profiel gezien, ook de lange, over den rug neervallende goudgele haardos heeft, een beugeltasch draagt en een spinrokken, dat op haar knie rust, vasthoudt met de linkerhand. Zij draagt het bekende fantasie-kostuum, nu bestaande uit een geel zijden boven- en een licht groen-grijzig onderkleed. Zoo zit ze op een heuvelrand, voor een groep struiken, buigt zich een weinig voorover naar een eendvogel, die dicht bij haar fladdert boven een beek, en houdt de rechterhand omhoog, het beestje aansporend om te zwemmen naar een tweeden eendvogel, die zich verderop in de beek bevindt bij hoog rijzend kreupelhout. Een zorgzaamheid, gelijk aan die van De Kippen- en de Eendenvoedster, maar poëtischer, fantastischer opgevat en weêrgegeven. Dit bekoorlijke tafreeltje schonk Matthijs aan zijn vriend Artz, die het hing in zijn woonkamer. Na zijn dood werd het in Januari 1891 met zijn atelier verkocht. Toen werd het verworven door den heer Van Randwijk, en de heer H. de Boer gaf een reproductie er van in de beschrijving van Randwijk's verzameling in *Les Arts* van Augustus 1907. Doch het behoorde niet tot de veiling der verzameling, 11 April 1916, daar het met eenige andere werken door den eigenaar was bestemd voor het Rijksmuseum te Amsterdam, waaraan zijn erfgenamen voldeden in Augustus 1914. Gaarne had ik



MATTHIJS MARIS: De Herderin met twee geiten.

een goede reproductie van dit stukje gegeven, maar de Directeur van het Rijksmuseum meende de gelegenheid daartoe te moeten onthouden [1].

Twee landschappen ontstonden in dit jaar. De *Montmartre* kon Matthijs niet vergeten. Met forsche penseelstreken zette hij het kerkhof op den voorgrond in het sterkste licht; den berg liet hij omhoog rijzen in de fijne, licht bewolkte lucht, met de molens rechts en de Butte links, achter de Rue des grandes Carrières en de Rue St. Vincent, de horizontale lijnen, die den afstand verwijden. Een rustig landschap in herfsttoon, met dofrood in grijsbruine kleuren. Wij vonden vermeld, dat de kunsthandelaar C. M. van Gogh het voor £ 75 kocht van E. J. van Wisselingh, die het terugnam en in Juli 1903 liet zien in Pulchri Studio.

[1] Deze regels werden door den auteur op de proef tusschengevoegd *nadat* de bijdrage door ons was gelezen. De omstandigheden veroorloven ons niet, om nog vóór het ter perse gaan te onderzoeken, welke bezwaren onzen medewerker in den weg werden gelegd. Wij vermoeden echter dat het gaat om een kwestie van reproductierecht, welke natuurlijk niet van den goeden wil der Rijksmuseum-directie afhangt. Bovenstaande volzin, die aanleiding tot misvatting zou kunnen geven, blijve dus geheel voor rekening van onzen medewerker; wij stellen er prijs op te verklaren, dat de Directie van het Rijksmuseum ons steeds met de grootste bereidwilligheid alle mogelijke faciliteiten heeft verleend bij het aanmaken der voor dit tijdschrift benoodigde afbeeldingen. RED.

Vervolgens kwam het in handen van den kunsthandelaar D. Cottier. Voor £ 125 kocht de heer Porter het, en diens weduwe verkocht het aan William Burrell. Deze vriend van Matthijs' werk leende het o. a. in 1909 aan de Tentoonstelling van Uitgelezen Werken, en Frederick Wedmore schreef toen in den katalogus: indien hem werd toegestaan een der zeventien daar aanwezige werken van Matthijs te kiezen, dan zou het de Montmartre zijn „a piece in which fact and revery, firmness and mystery find themselves so happily together."

Het andere landschap werd gedoopt *De Buitenkant van een stad* (The Outskirts of a Town). Achter een gracht ligt een stadje. Zag men niet een weg, die door het stadje loopt naar een kerk en onderstellen doet dat er menschen wonen, men zou het anders niet gelooven. Om het stadje liggen bastions, men ziet er huizen, en vraagt zich af waarvoor die dienen. Alles is doodstil. Het flauw verlichte plaatsje wordt weêrspiegeld in de gracht. Een man met een witte kiel boomt daar een schuit. Op hem valt het sterkste licht. C. J. Holmes uitte den wensch, dat dit meesterstukje in een van Londen's museums mocht komen als een voorbeeld van een „fine thing done perfectly". De Eerste Minister Sir H. Campbell—Bannerman verkreeg het, leende het in 1903 aan de tentoonstelling in Londen's Gildenhuis, het volgend jaar aan de tentoonstelling van Hollandsche kunst in de Whitechapel Art Gallery. Toen hij overleden was, bleef het bij zijn familie, die het leende aan de tentoonstelling ter eere van Matthijs' nagedachtenis in 1917, waar men zich afvroeg welk stadje in Frankrijk den kunstenaar had geïnspireerd.

Zeven stukken had Matthijs in dit jaar voltooid. Een reusachtige arbeid voor zoo'n nauwgezetten, langzaam werkenden en over zijn werk niet spoedig tevreden kunstenaar. Wij dwalen zeker niet als wij beweren, dat dit goeddeels is te danken aan de rust hem geschonken door het gezellig verkeer met zijn zuster Henriette, dat niet verstoord werd door het huwelijk, dat zij in 1872 sloot met den heer F. Troussard, inspecteur bij de Parijsche Gasmaatschappij. Integendeel, hij was daarmeê zóó ingenomen, dat hij haar portret schilderde in de bruidsdagen.

Men ziet haar met het breede gelaat van alle Marissen, een weinig naar voren gewend, ons aanziende, overigens meer naar links gewend, in een zwarte blouse gekleed met een tuiltje oranjebloesem op de borst, de handen samengevouwen voor 't lijf, goed uitkomend tegen den lichteren achtergrond. Een door den eenvoud weldadig aandoend wedergaaf, meesterlijk behandeld. Het kwam in het bezit van haar neef, den schilder Simon Maris Willemszoon, en deze leende het aan het Rijksmuseum te Amsterdam een paar jaren. Thans behoort het aan



MATTHIJS MARIS: De buitenkant van een stad.

mevrouw H. Kröller in Den Haag, die met haar gewone welwillendheid mij toestond het stuk te laten fotografeeren, doch de opneming der reproductie werd onnoodig geacht, omdat er een gegeven was in dit tijdschrift veertien jaren geleden tijdens de tentoonstelling in het Rijksmuseum.

Henriette werd spoedig een dochtertje rijk. Zij liet het fotografeeren, toen het ongeveer één jaar oud was. Daar zit de kleine rechtop het gelaat naar voren, het lijf naar links gewend, het linker benedenarmpje gestoken in een vacht. Oom Matthijs, die van kinderen hield, overschilderde de foto met waterverf in wonderfijne tinten.

Toen ik vele jaren later in Parijs vertoefde ten behoeve van deze studie, bezocht ik den heer Troussard, die reeds jaren lang weduwnaar was en het kind in 1874 had verloren. Van hem verwierf ik dit juweeltje.

P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK.

(Wordt voortgezet.)





MUSEUMKWESTIES

OVER HERVORMING EN BEHEER ONZER MUSEA ❧ UITGEGEVEN DOOR DEN NEDERLANDSCHEN OUDHEIDKUNDIGEN BOND. LEIDEN, A W. SIJTHOFF'S UITGEVERSMAATSCHAPPIJ [Z. J. 1918]. ❧ Zeven jaar lang is de Nederlandsche Oudheidkundige Bond doende geweest met het behandelen van vraagstukken in verband met inrichting en beheer onzer Musea, en de uitslag dezer werkzaamheid, vervat in 76 „stellingen" en uitvoerig toegelicht in verschillende hoofdstukken, wordt ons thans in deze brochure geboden. De Bond, die ook op ander gebied zooveel blijken van vruchtbare levenskracht gaf, heeft hiermede een aanzienlijk en voortreffelijk werk verricht. En in de eerste plaats heeft hij orde gebracht in een schrikbaarlijken chaos. Nederland is rijk aan schatten van het verleden; zóó rijk zelfs, dat ruim twee eeuwen van openbaar wanbegrip, onverschilligheid en verkwanselzucht het niet vermochten uit te putten, en er, integendeel, nog zóóveel is overgebleven, dat de tegenwoordige generatie met de erfenis eigenlijk niet al te best raad weet. Met het Rijksmuseum werd, uit een ruime beurs, een oplossing nagestreefd, die ons echter niet meer bevredigt; in tal van provinciale musea heerschen nog jammerlijker toestanden.

Hoe daar uit te geraken, is de vraag die de Ned. Oudh. Bond flink onder oogen gekeken heeft, en het is duidelijk dat de weg tot verbetering hier werd gebaand. Er werd klaarheid gebracht in vele troebele kwesties, er werd een lijn door getrokken, er zijn grondslagen gelegd, waarop in vertrouwen zal kunnen voortgebouwd worden.

Het eerste hoofdstuk der brochure ontwikkelt algemeene denkbeelden over wezen en strekking der Nederlandsche Rijksmusea. Het hoofdargument, dat elk museum een vast plan dient te hebben, een doel dat het bereiken wil, dat het in samenstelling en inrichting blijk moet geven van een leidende gedachte, staat als een paal boven water; en er wordt aangetoond dat de bestaande verzamelingen — het Rijksmuseum voorop — aan dien eisch doorgaans niet beantwoorden.

In het tweede hoofdstuk worden daaruit de consequenties getrokken en verbetering gezocht door de stichting van een centraal Historisch Museum. Daarin zouden de voorwerpen van geschiedkundig belang vereenigd worden, die in andere musea minder of in het geheel niet op hun plaats zijn, en in eigen verband een belang verkrijgen, dat zij thans missen. Eigenlijke kunstmusea, — zooals het Rijksmuseum behoorde te zijn, — zouden daardoor heel wat vrijer ademen en des te beter hun eigenlijk doel kunnen nastreven, terwijl het Historische Museum op zijn beurt zou beantwoorden aan een sedert lang gevoelde behoefte.

In de volgende hoofdstukken wordt gehandeld over het belang van buitenlandsche kunst in onze musea, over de „depots" en over de verhouding van de Rijksmusea tot de plaatselijke musea; hier wordt de wenschelijkheid aangetoond om in elk gewestelijk centrum een plaatselijk of historisch museum in stand te houden, en in enkele plaatsen die niet binnen de invloedssfeer van het centrale Rijksmuseum liggen, ook kunstmusea. De netelige kwestie van wat in zulk museum thuis hoort en wat niet, en hoe door ruil enz. den inhoud zou kunnen gezuiverd en gecompleteerd worden, wordt hier verder behandeld, en als een middel tot het bereiken van bevredigende oplossingen wordt de instelling voorgesteld van een Rijks-inspectoraat, dat

een algemeen toezicht over het Nederlandsche Museumwezen zou uitoefenen, en tevens als bemiddelaar tusschen de verschillende instellingen zou optreden.

Ten slotte wordt de kwestie der geldmiddelen besproken, en de noodzakelijkheid van hervormingen en verhoogingen betoogd.

Het tweede gedeelte der brochure is een „Handleiding voor het beheer onzer plaatselijke historische musea." Het is een nadere ontwikkeling en toelichting van de reeds terloops in het eerste gedeelte aangevoerde denkbeelden. Wat is een plaatselijk museum? Wat moet het verzamelen? Waar moeten zulke musea gevestigd zijn? Hoe moeten zij hun doel bereiken? Deze vragen worden er uitvoerig behandeld.

Een derde gedeelte is gewijd aan de „opleiding onzer Museum-Directeuren". Er wordt gewezen op een betreurenswaardige leemte in het hooger onderwijs, en de noodzakelijkheid van het instellen van een volledig en systematisch vakonderricht, dat tot het doctoraat in de kunstgeschiedenis zou leiden.

Aan het eind der brochure worden de „Museumstellingen", zooals zij al het bovenstaande samenvatten en in verschillende vergaderingen van den Bond werden aangenomen, in extenso afgedrukt.

Wij zeiden het reeds: een zeer aanzienlijke, zeer zware en zeer nuttige arbeid werd hier verricht een beslissend keerpunt is hiermede ongetwijfeld bereikt. Wat de Bond hier tot stand bracht, valt niet meer weg te cijferen; de Regeering zoowel als de plaatselijke autoriteiten zullen er rekening mee te houden hebben, op poene van discredriet; de lucht is er mee geklaard — de uitzichten zijn er mee verhelderd.

Maar, er is een maar, die we hier niet kunnen en niet willen verzwijgen. Door heel de brochure klinkt ons al te vaak en al te luid een schoolmeesterachtige toon. Het was, zoo men wil, moeilijk te vermijden, waar het gaat om het verdedigen van „stellingen" en dat nog wel voor een publiek, dat men van onwil of onverstand kan verdenken.

Dat ware nog zoo heel erg niet, wanneer er niet het gevaar in schuilde van een schoolmeesterachtige toepassing der ontwikkelde denkbeelden en principes.

Er spreekt ons een al te groot enthousiasme uit voor de heerlijkheden van een modern, „wetenschappelijk" geordend museum; het „systeem" wordt er gehuldigd als het hoogste ideaal. Wij deelen dit enthousiasme en dit idealisme niet. Kunstmusea zijn ons een onvermijdelijk kwaad: verzamelplaatsen van dingen, die elders thuis hooren. Wij kunnen er nu eenmaal niet buiten; wij moeten er bewaren, wat elders zijn natuurlijke functie niet langer vervullen kan; maar kunstwerken zijn geen mineralen of fossielen; zij laten zich zoo maar niet etiqueteeren en rangschikken in rijtjes en vakjes, volgens een dor systeem, ten behoeve van „studeerenden", want dan verliezen ze dadelijk hun meest wezenlijke beteekenis. Er is heel wat méér toe noodig, dan gebrilde geleerdheid, om kunstwerken uit het verleden te doen leven, te doen spreken, verstaanbaar en genietbaar te maken in een eigen atmosfeer. En dáár komt het toch in de eerste plaats op aan!

Die waarheid schijnt alsnog niet diep tot den Ned. Oudh. Bond te zijn doorgedrongen; nu en dan schemert er wel iets van door, maar al te zeldzaam en met te weinig overtuiging. „De tentoonstelling der voorwerpen zij zooveel mogelijk systematisch en overzichtelijk", zegt stelling 48; en: „bij de plaatsing der voorwerpen behooren echter (sic) de eischen der aesthetiek in het oog gehouden te worden." Hoe vriendelijk! Een totaal ongenietbare stapelplaats behoeft een kunstmuseum dus niet noodzakelijk te worden. De „smaak" van den directeur moge zich desnoods uiten in de keuze van bespanningstof enz. (p. 103), maar, wel te verstaan, op conditie dat hij geen schennende hand slaat aan het gezalfde „systeem". Wij krijgen een heerlijk visioen van ruime zalen, met eindelooze wanden en glazen toonkasten, voorzien met nummers en opschriften (vooral veel opschriften!) het alles zoo uitermate netjes en ordelijk, dat men zich na een half uur het kaaksbeen uit het gelid geeuwt. Het essentieele, waar het hier om gaat: het doen genieten en verstaan van schoonheid, het opwekken van kunstgevoel en liefde, het ontsteken der „Götterfunken" in de ziel van

den beschouwer, — dit schijnt den Ned. Oudh. Bond volkomen te ontsnappen.

Herhaaldelijk wordt er op goed licht aangedrongen; natuurlijk: in het donker kan men geen kunst genieten; maar dat *mooi* licht een grooter eisch is dan *scherp* licht, schijnt men niet te beseffen: aan hard bovenlicht blijkt in de meeste gevallen de voorkeur te worden gegeven; voor ons echter is een museum geen amfitheater en een kunstwerk geen lijk onder het mes van den heelmeester.

Voor het gebouw wenscht men, dat het zoodanig worde opgetrokken, dat elke hoofdafdeeling naar willekeur kan uitgebouwd worden, indien de uitbreiding der verzameling dit noodig maakt. Dit ware, van practisch standpunt, ongetwijfeld zeer gerieflijk; maar men stelt zich niet eens de vraag of zoo iets esthetisch mogelijk is en schijnt er geen kwaad in te zien dat zoo'n gebouw op den duur het grondplan zou gaan vertoonen van een model-cellulaire gevangenis.

Elders (p. 68—70) wordt toegegeven dat het gewenscht is kunstwerken te laten op hun oorspronkelijke plaats, of ze zelf uit musea terug daarheen te zenden; maar verder dan het voorbeeld, gegeven bij het terugzenden van eenige kisten oude glasscherven, schijnt men dien weg toch niet gaarne te willen uitgaan. De overweging die, volgens den Bond, den doorslag geven moet, is of de oorspronkelijke plaats wel even groote waarborgen voor bewaring en „goed beheer" oplevert. Altijd dezelfde wijsneuzigheid! Men zal zeker niet wetens en willens een kunstwerk uit een veilig museum terug gaan voeren naar een plaats, waar spoedige ondergang onvermijdelijk is. Maar die gevaren van ondergang zijn niet zelden meer denkbeeldig dan reëel, en worden al te grif als een voorwendsel aangevoerd tot het bevredigen van verkoop- of verzamelmania. Dat een altaarstuk b.v. aan kaarswalm en wierook is blootgesteld, spreekt vanzelf; dat is er het natuurlijke lot van, en het behoeft er niet onherroepelijk door te bederven; en *als* het dan, na eeuwen, toch moet ondergaan, wel, dan zeggen we ronduit dat die schoone, natuurlijke dood, op de plaats zelve waar het voor vele geslachten zijn taak trouwelijk heeft vervuld, ons liever is, dan de mummificatie in het helderst verlichte, gelijkmatigst verwarmde en wetenschappelijkst beheerde museum van de wereld. Wat waan, overigens, om te gelooven dat het bestaan der kunstwerken in onze musea voor eeuwig is verzekerd! De Nachtwacht, of het Melkmeisje, of welk wereldberoemd en „goed beheerd" schilderij ook, het vergaat elken dag een beetje, en de tijd moet het eenmaal onkennelijk maken; het is ijdel dat oogenblik wat langer te willen uitstellen door het kunstwerk voor eeuwen misschien te rukken uit zijn omgeving, het te doen ophouden zijn rol te vervullen en zijn eigen taal te spreken in een midden, waar die taal ten volle kan worden begrepen.

Volkomen in den geest van al het bovenstaande, wordt in de Stellingen omtrent de opleiding van museum-ambtenaren uitsluitend op *wetenschappelijke* opleiding en onderlegdheid aangedrongen. Om blijken van gevoel en smaak wordt niet gevraagd; principieel verschil tusschen een aspirant-apotheker en een aspirant-museumdirecteur wordt er niet gemaakt; ieder jongmensch wordt geacht voor het baantje in aanmerking te kunnen komen, mits hij de noodige dozis feiten en data in zijn hoofd weet te houden, en een proefschrift weet aaneen te stooten, waarvoor ook het saaiste onderwerp geschikt is, mits het volgens de „wetenschappelijke" voorschriften worde gecuisineerd.

Bovenstaande zijn maar eenige losse kantteekeningen welke de lezing der brochure ons in de pen gaf; wij bedoelen er allerminst een ingaande critiek mede; maar zij kunnen wellicht volstaan om te doen inzien, waar het zou op uitloopen, indien alle stellingen van den Bond consequent werden doorgevoerd. Wij ijzen voor het beeld, dat een algeheele vervulling der uitgesproken wenschen ons voor oogen brengt: alle musea van het land herleid en verbonden tot één systeem, alles geschoeid op één leest, alles met onverbiddelijke logica en cordaatheid gerangschikt, overal dezelfde „wetenschappelijke" voorschriften toegepast, overal hetzelfde, koude stelsel gehuldigd. En dan ook: nergens sporen van persoonlijken smaak en eigenaardig inzicht, nergens fantazie, nergens *kunst*, om dit groote woord te gebruiken, in de samenstel-

ling zelve, in opvatting, inrichting, schikking der verzamelingen. Nergens een verrassing, — zelfs geen menschelijke dwalingen of vergissingen. Het ware al te heerlijk! Het ware ons te machtig! Geef ons den „bloemruiker van wol gemaakt", en den „afrikaanschen hoed, door de natuur gevormd" en de onbetaalbare „beddekwast uit de bedstede van Czaar Peter" [1]) in 's hemelsnaam terug — als we er wat *ziel*, wat *gevoel*, wat *geestdrift* mogen mee winnen! We willen er zelfs een paar opgevulde apen en serpenten op sterk water mee voor rekening nemen. O, die arme provinciale verzamelingen, wat hebben ze het voor den oudheidkundigen rechterstoel zwaar te verduren! En meermaals terecht, we geven het gaarne toe. Maar toch: men grijpe vooral niet te hardhandig in, men drijve het zuiveringsproces toch niet te „systematisch" door! Men ontzegge ons het genoegen niet om, na een tocht door veld en hei, ergens te belanden in de rommelige en stoffige rariteitenkamer van een raadhuis of eene oude stadspoort, en onder het gezwets van den portier misschien een onverwachte en niet-gecatalogiseerde schoonheid te ontdekken! Ook zoo'n verzameling, hoe absurd ook, kan op zichzelf een historisch document zijn. Er kan kleur, geest, fantasie in zitten, ook al druischt het geheel regelrecht in tegen de stellingen van den Oudheidkundigen Bond — en misschien juist daaròm. En een pontifieerend museuminspecteur zou hier — bijaldien hij, naast allerhoogste geleerdheid, geen voldoende gaven van hart en gemoed mocht bezitten, groot gevaar loopen om de rol te spelen van het blind paard in de porceleinkast.

Niet tot de compilators der brochure richten zich deze opmerkingen; zij behooren tot de Nederlandsche kunsthistorici die wij individueel het hoogst achten en die ieder in eigen kring de schitterendste blijken van kunde en inzicht hebben gegeven Maar hun arbeid is collectief, de vrucht van discussies en stemmingen op vergaderingen, en vertoont dus de gebreken, die bij allen scheppenden arbeid van dien aard onvermijdelijk zijn. We hebben trouwens duidelijk genoeg gezegd hoezeer wij de strekking der brochure in haar geheel waardeeren en hoeveel goeds wij er van verwachten. We wilden alleen betoogen, dat er buiten en boven deze „Stellingen" nog iets noodig is, waarop niet eens werd gezinspeeld; waar dit „iets" uitbreekt, moeten de zoo geduldig en moeizaam opgetimmerde stellingen fataal als kaartenhuizen ineenstorten.

[1]) Vgl. blz. 5 der brochure.



FRITS LUGT ❧ HET REDDEREN VAN DEN NATIONALEN KUNSTBOEDEL ❧ AMSTERDAM, P. N. VAN KAMPEN & ZOON ❧ OCTOBER 1918 ❧ Bovenstaande recensie was geschreven, toen ons het vlugschrift van den Heer Frits Lugt onder oogen kwam. Vele denkbeelden, die we hierboven trachtten uiteen te zetten, vinden we hier breedvoerig, met meer talent en grooter overredingskracht ontwikkeld, en met een rijke documentatie gestaafd. Juist de eischen waar de Ned. Oudh. Bond overheen gekeken heeft, worden hier met aandrang naar voren gebracht. De Heer Lugt geeft b.v. uitstekende inzichten over het wezen, de ware bestemming en de opvoedende rol van onze musea, en stelt de hieromtrent nog algemeen, vooral in officieele kringen heerschende misvattingen aan de kaak. Zijn schitterend pleidooi juichen we met beide handen toe, al kunnen wij hem, zooals straks zal blijken, niet overal volgen. Het is ongetwijfeld verblijdend, dat twee menschen, uit zoo verschillende sfeer, zonder van elkaar af te weten, zoo verre overeenstemmende meeningen mochten neerschrijven.

Terwijl de „stellingen" van den Bond het geheele museumwezen omvatten, beperkt de Heer Lugt zich in hoofdzaak tot het Rijksmuseum De drastische hervormingen waarvan hij hier verbetering verwacht, wijken teenemaal van de Bondsplannen af. Het denkbeeld van een apart Historisch Museum, de hoeksteen van het Bondssysteem, verwerpt hij. En niet zonder schijn van reden; scheiding tusschen schilderijen, beelden, kunstvoorwerpen, wapens, historische souvenirs enz., is in den grond willekeurig en acht hij verkeerd. Hoort dit alles niet samen in de historische ontwikkeling? Is kunst niet een belangrijke — misschien de belangrijkste — levensuiting van ons verleden, en is het, om

dit verleden te leeren begrijpen en de overgeleverde schoonheid te genieten, niet noodig om haar te vertoonen in haar natuurlijk verband?

De opvatting van den Heer Lugt is dan ook, om de schatten van het Rijksmuseum te ordenen in een reeks van zalen, waarvan elk op zichzelf een geheel zou vormen, en een schoon en harmonisch tijdsbeeld geven zou. Zoo zou er een doelenzaal zijn, waarin schutterstukken vertoond zouden worden naast de zilveren bekers, de eereteekens en pronkwapens van de gildebroeders; een andere zaal, met schilderijen van zeegevechten, zou gestoffeerd zijn met den spiegel van de *Royal Charles* en fraaie scheepsmodellen; portretten der stadhouders zouden gehangen worden in een omgeving waarin door kunstwerken en andere voorwerpen hun tijdperk zou worden geïllustreerd, — enzoovoort. Wat op deze wijze geen plaats zou vinden, of esthetisch niet in het verband zou passen, zou dan in zijzalen worden opgeborgen, die alleen op aanvrage toegankelijk zouden zijn; het „depot" systeem dus, maar in zooverre afwijkend van het Bondsplan, dat niet alles op één plaats vereenigd zou worden, maar telkens bij iedere zaal of reeks zalen een depot zou zijn van de voorwerpen, welke volgens het algemeene schema bij die zalen behooren, maar minder geschikt zijn voor bestendige tentoonstelling.

Het is er den Heer Lugt, in een woord, niet om te doen, het Museum te maken tot een saai en nuchter leermiddel, tot een kunstmatige kweekplaats van copieerende artisten of snuffelende geleerden, maar tot een genotmiddel, waar in de eerste plaats schoonheid zou heerschen en waarvan de opvoedende kracht niet langs den dogmatischen maar langs den esthetischen weg werken zou. En dit is ongetwijfeld volkomen juist gezien.

Dat voor de verwezenlijking van zulk programma de opperleiding in één hand liggen moet, spreekt vanzelf. Zeer terecht doet de Heer Lugt de misstanden van het tegenwoordige museum-beheer uitschijnen, waarin het gezag versnipperd is, en een jammerlijk gebrek aan eenheid heerscht. De Heer Lugt houdt echter niet van halve maatregelen; hij wil niets minder dan een dictatuur — een ook op ander gebied beproefd middel om uit den chaos te geraken. Maar de Heer Lugt is te goed historicus om niet te weten, welke de schaduwzijden van dat middel zijn. Vijftien bladzijden wijdt hij dan ook aan de uiteenzetting der eigenschappen en bekwaamheden, die tot het vervullen dezer taak noodig zouden zijn. Maar gesteld dat de Regeering deze opvattingen bijtreedt, en den beschreven Fenix weet te vinden, gesteld dat het Rijksmuseum op genade en ongenade aan hem worde overgeleverd, met een onbeperkt crediet tot het dekken van alle kosten.... Dan stellen we ons voor, dat er naar hoogergemeld plan zoowat een dozijn even fraaie als belangwekkende zalen zouden kunnen samengesteld worden. Maar dan?.... Dan zou er een overstelpende massa tweederangs-voorwerpen overschieten, waarvoor goede raad duur zou zijn. *Hier* zou de genialiteit van den hervormer pas voor goed op de proef worden gesteld; wij willen die genialiteit niet onderschatten, maar kunnen ons toch ook niet genoegzaam overtuigd achten door de mededeeling (p. 45) dat de herinrichting niet in alle onderdeelen kan besproken worden en „het meeste aan de practische uitvoering (moet) worden overgelaten." Hiermede maakt de Heer Lugt zich wel wat al te gemakkelijk van de moeilijkheid af. Wat wil hij beginnen na zijn twaalf zalen gevuld te hebben? Wil hij zijn stelsel ook voor de opstelling van middelmatige voorwerpen doorvoeren? En is hij niet bevreesd van daar in zijn jacht naar „esthetisch" effect in het bric-à-bric-achtige te verdwalen? Dáár zit de knoop. De Heer Lugt moge ons kleinzieligheid verwijten, maar we zouden dien knoop liever met geduld en voorzichtigheid ontward, dan met Alexandrijnsche ontstuimigheid doorgehakt zien. Het hinniken van Bucephalus hebben we nog niet gehoord.

De Heer Lugt heeft echter een redmiddel: zijn depots. Wat daarin hoort en wat niet is „weer een zaak der praktijk" (p. 56); maar het ziet er wel naar uit, of verreweg het meeste naar die depots zou verzeilen, en dat schijnt ons toch eer een ontwijking dan een oplossing der moeilijkheid.

In de depots zelve „kan de schikking veel meer gedrongen zijn, omdat de kwaliteit minder aanspraak maakt op smaakvolle op-

stelling" (p. 55): dus de principes, welke voor de openbare zalen gelden, zouden hier niet worden doorgevoerd; het ware hier dus niet te doen om het groote publiek een fraai geheel te genieten te geven, maar om belangstellenden gelegenheid te geven om bepaalde reeksen werken te beschouwen of te bestudeeren.

Wanneer de Heer Lugt het noodzakelijke, of althans het onvermijdelijke daarvan inziet, dan begrijpen wij niet waarom hij bezwaar heeft tegen het Historische Museum van den Oudh. Bond. Immers dit museum zou zijne depot-zalen van heel wat ballast kunnen ontheffen: en wat méér is, zou die ballast dáár, in ander verband gebracht, in anderen geest en met een ander doel opgesteld, juist een kostbare lading kunnen worden. De stelling dat geschiedenis en kunst onafscheidelijk in één museum samen hooren, is niet bestand tegen haar eigen consequenties; de geschiedenis in den ruimsten zin omvat immers ook alle andere uitingen van menschelijke bedrijvigheid, en dan zouden afzonderlijke musea voor zeevaart, geneeskunde, boekdrukkunst, huisvlijt, om maar eens wat te noemen, ook geen bestaansrecht hebben, waarmede wij in het ongerijmde belanden. Wij zien niet in waarom een museum voor staatkundige geschiedenis niet even belangwekkend en even smaakvol ingericht zou kunnen zijn, als ieder ander museum — ook al bevat het geen kunstwerken van allereersten rang, en al ware het niet absoluut volledig (welk museum ter wereld is dat wèl?) Het zou, in ieder geval, heel wat genietbaarder en doeltreffender zijn dan de depots van den Heer Lugt, die toch onvermijdelijk min of meer het karakter van „uitschot" zouden blijven dragen.

Onze geest kan nu eenmaal niet altijd op hetzelfde gespannen staan; wij zullen ons met genot in een verzameling etsen van een groot meester verdiepen, waar zullen wij, op een ander oogenblik, niet even gaarne een portefeuille historieprenten of oude stadsgezichten ter hand nemen, ook al is hun kunstwaarde gering? Het genot van een en ander zou echter grootendeels bedorven zijn, indien beide portefeuilles dooreengehaspeld waren, ook al hoorden alle prenten precies tot denzelfden tijd. Zoo zullen wij den eenen dag genieten van een kunstmuseum, maar een anderen dag niet minder gaarne vertoeven in een historisch museum. Scheiding is juist gewenscht, ja noodzakelijk, om te doen gevoelen dat beide instellingen liggen op verschillend gebied, dat ze in een andere stemming, in een anderen geest betreden en verstaan willen worden.

Men kan ongetwijfeld zeer verre gaan met de versmelting van schilder- en beeldhouwkunst ambachts en nijverheidskunst en daarmede, in den geest van den Heer Lugt, schitterende resultaten bereiken. Maar het schijnt ons hoogst gevaarlijk om op groote schaal ook andere oudheden, huisraad, gereedschap, kleederdrachten, wapens enz., mede op te nemen; het Museum zou, vreezen wij, al heel spoedig meer gaan gelijken op een reusachtigen uitdragerswinkel, dan op het verblijf der Musen.

Herhaaldelijk wijst de Heer Lugt op Bode's werk te Berlijn; dat is inderdaad een voortreffelijk voorbeeld; maar ook hier werd de scheiding wel degelijk doorgevoerd. De Gemäldegalerie is en blijft een schilderijenmuseum; het nederzetten van enkele oude meubels en beelden, het ophangen hier en daar van een medaillon of bas-relief geschiedt allereerst in harmonie met de schilderijen aan den wand, en juist met het doel om deze, in een gepaste atmosfeer, beter tot hun recht te doen komen; de schilderijen blijven hoofdzaak; zoo ook in het terecht geprezen Museum Boymans.

Een woord nog over de opvattingen van den Heer Lugt omtrent de opleiding van het het museum-personeel. De Heer Lugt geeft zich veel moeite met het bepleiten van een zaak, die sedert lang is beslecht. We weten immers wel dat in geen enkel vak een universitair diploma op zichzelf volstaat om tot de hoogste ambten beroepen te worden. Maar het mag terecht als een waarborg bij het vervullen van zulke ambten worden gevergd. En hoezeer practische ervaring ook noodig zij — nooit kan die de breede, stevige bazis van een volledig en systematisch hooger onderricht vervangen. De Oudh. Bond stelde al te uitsluitend vertrouwen in een zoogezegd „wetenschappelijke" opleiding, waarbij al te zeer wordt over het hoofd gezien waar het eigenlijk om gaat: het begrijpen en doorvoelen van schoonheid. De Heer Lugt vervalt in het

andere uiterste. Hij haalt den neus op voor al die geleerdheid; hij verwacht er „ten hoogste een aanvoer van bruikbare technisch-ontwikkelde hulpkrachten van." Zonder blikken of blozen komt hij er toe, om het baantje van suppoost aan te bevelen als een voorbereiding voor jonge kunsthistorici! En hij slaakt de verzuchting: „als de mannen der wetenschap er eens van doordrongen waren welke heerlijke, praktische leerschool de internationale kunsthandel biedt!" — Ja, we zijn er van doordrongen — maar we zijn er ook van doordrongen dat op het diploma van *die* leerschool evenmin het „Sesame" geschreven staat, dat de schatkamers onzer musea moet ontsluiten. Wie twijfelt leze er eens op na tot welke resultaten een 50-jarige studietijd zekere „kunsthandelaars en experten in oude kunst" heeft gebracht.

Stellig, er zijn uitmuntende museumleiders gevormd uit menschen, die op de universiteit in alles behalve in de kunstgeschiedenis hebben gestudeerd, of die zelfs nooit college hebben geloopen; immers, hoe kort bestaat er iets in de wereld als een volledig kunsthistorisch onderwijs; en goede autodidacten zijn er steeds in alle vakken geweest. Maar dit is geen reden om het bij het oude te laten, en uit de hoogte op dit onderwijs neer te zien. Onze grootouders hebben nog den tijd gekend, dat het baantje van barbier en chirurgijn door eenzelfden persoon werd uitgeoefend — en er liepen er blijkbaar onder, die heel wat handiger waren dan menig doktertje uit den dop. Maar wil de Heer Lugt onze geneesheeren dan voortaan als kappersjongen laten beginnen?...

De brochure van den Ned. Oudh. Bond is het zwaarwichtige product van een laborieuse samenwerking; zij bevat veel voortreffelijks, maar lijdt aan pedanterie en schiet in vele opzichten jammerlijk te kort. Het vlugschrift van den Heer Lugt is het werk van een hoogst begaafd, diep overtuigd en geestdriftig enkeling, en heeft daardoor alleen reeds een onmiskenbare superioriteit. Maar het draagt sporen van overhaasting, van ondoordachtheid in sommige gevolgtrekkingen. Dit doet er niet toe, zoo het hoofddoel er mee bereikt kan worden: het is een pamflet veelmeer dan een bezonken arbeid, hoe veel degelijk materiaal het dan ook bevat — een steenworp die, wij hopen het, zijn doel zal treffen.

Het heil der Nederlandsche musea moge in een verzoening van beide uitersten gevonden worden.

P. BUSCHMANN.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DEN HAAG :-:



ENTOONSTELLING PULCHRI STUDIO. Niet veel groot werk levert deze ledententoonstelling aan aquarellen, teekeningen en grafischen arbeid. Jurres verblijdt het laatste jaar met zijn belangrijke inzendingen. Zijn: „Don Quichotte en zijne gevangenen", voorts de: „Dood van Joram", krijtteekeningen, prachtig van beweging en van buitengemeenen gloed behooren tot het beste van deze tentoonstelling. Haverman, een trouwe inzender ontbreekt; De Bouville, Moulijn, De Zwart zijn vertegenwoordigd. Zilcken komt met een etsblad van fijne kracht, dat ons doet verlangen naar nieuwen etsarbeid van den thans weinig etsenden doch veel schilderenden kunstenaar. Een rechtuit voortreffelijk werk is van Ype Wenning: „Het Kerkhof", mystiek van stemming, door en door echt gevoeld. En ook van Van Horssen, een knappen colorist is hier soortgelijk stemmingswerk, ook al als bij Wenning een grauwe avond waarin weemoed beeft. In het nauwe dorpsstraatje kruipt als alleen levend wezen een kat rond die het soepele lijf, sluipend en lang langs den grond rekt als een slang. Van Van Jole is er een blonde scheepshelling en van Anna Kerling een markt met kinderfiguurtjes. Van Suze Bisschop—Robertson treft een zwoele jongenskop. Ter tentoonstelling is voorts van den beeldhouwer Dirk Wolbers een afgietsel van het grafmonument van den oud-minister Talma. Weinig oorspronkelijk is het monument, doch de twee mannenfiguren zijn naar 't leven genomen, in strenge karakteristiek. Jammer dat de kop van Talma zelf niet wat levensvoller is geworden. Doch het leven van Talma, zijn levenswerk, is door deze twee geknielde werklieden, waarvan de een vertrouwend de oogen opslaat en de ander tevreden berust, in een eenvoudige symboliek vastgelegd. Veel aandachttrekkend werk is er op deze groote tentoonstelling van arbeid der werkende leden ditmaal niet.



PULCHRI STUDIO GROEPEN. Etienne Bosch heeft de hoofdgroep deze maand. Men kan zijn werk in tweeën verdeelen, de kleine stillevens behooren bij den arbeid dien hij van de Italiaansche reis meenam, en afzonderlijk staat het groote blanke stilleven, dat waarschijnlijk is geschilderd vóór de schilder Italië bezocht en daar zijn heele palet wijzigde. Dit blanke stilleven zou als het niet zoo mat was, zelfs heel verdienstelijk zijn; zelfs kan men betreuren dat de schilder, die met deze conscientieuze schilderwijze zoo goed op weg was, deze inloste voor — ja — wèl een ander palet doch een zooveel mindere bestudeerdheid. De blauwen en groenen waarvan de schilder zooveel houdt, zijn nu wel warme kleuren op zichzelf, doch zoo overmatig gebruikt als Bosch dit doet, verliezen ze hun kracht van uitdrukking. En daar de innerlijke doorleving der kleur nog al eens faalt, worden die warme tonen leeg en onbeduidend en gaan de als romantisch gevoelde schilderwerken van Etienne Bosch op tooneeldecoraties in 't klein, gelijken.

Bosch is op den verkeerden weg ermee. Het blanke stilleven was een mooie inleiding,

in plaats als zoodanig dit ernstig werk op te vatten heeft Bosch het roer omgegooid en is hij blauwgroene peren gaan schilderen en landschappen van blauwen gloed, waarin alleen een paar witte pilaren afsteken.



PICTURA ✻ TENTOONSTELLING MODERNE KUNST ✻ Dat moderne kunst een allesbehalve loszinnigen doch ook een stilvoornamen indruk kan maken, heeft de kunsthandelaar de Bois met zijn verzameling modern werk willen toonen. Le Fauconnier is daarin vertegenwoordigd met een synthetisch doek,den blanken opgangen de samenstemming van een wit buitenhuis in een blond landschap weergevend; K. Kruyder zou men zich geïnspireerd op le Fauconnier kunnen denken doch de Hollander heeft behoefte aan logischen steun en bouwt op een geestelijk inzicht zijn landschappen op. Het leven van den zee-denappel is een zijner typeerende arbeidsstalen. In de uit breede vlakken samengestelde schilderij is het leven in vier generaties van dezen denappel als een symbolisch sprookje voor menschen weergegeven. De oudste zee denappel is een weggeschrompelde vrucht, een verkoold stompje gelijkend, de middelste vruchten zijn op de middaghoogte van hun leven, in gelijkmatigen groei doch teer in 't lichte groen gevangen en daardoor beschut kijkt het bovenste appeltje, bedeesd uit den top van 't boompje als een jong, onwetend kind.

„Het verlaten huis" en de „Kruisboom" houden dergelijke algemeene voorstellingen in. Behalve le Fauconnier en Kruyder vinden we Jan Boon, Jaap Weyand en Bezaan in de verzameling. Ook almede om den geestelijken kant van overpeinzing en zelfbezinning, het los-zijn van conventioneele kleuren, is Degouve de Nuncques bij de modernen te rangschikken. Zijn betooverende: Suikerfabriek te Halfweg vinden we hier terug, waarin de kunstenaar onverbeterlijk de feeërie heeft weergegeven in welke de verlichting zulk een uitteraard nuchter gebouw omtoovert. Van Gogh en Redon, Walter Vaes en Käthe Kollwitz behooren eveneens tot deze collectie. Ofschoon nog al uiteenloopend is er in het werk van al deze kunstenaren wel degelijk een gezamenlijk begrip.

ALBERTINE DRAAYER - DE HAAS.

KUNSTVEILINGEN

:-: NAJAARSVEILINGEN :-:



Door de firma Frederik Muller werd 24 September te Arnhem de rij van de najaarsveilingen geopend. Een groote collectie oude schilderijen en een kleine verzameling kunstnijverheid, waarvan de wapens ongetwijfeld het belangrijkste onderdeel uitmaakten, werden verkocht onder direktie van de bekende Amsterdamsche firma. Het was de boedel van den heer G. H. G. Braam. De schilderijen omvatten een kleine driehonderd nummers en al ging het hier niet om een beroemde collectie van eerste beteekenis, zij kon toch ruimschoots interesse wekken De veiling verliep dan ook zeer geanimeerd: hier was kans op verrassingen, al zullen er niet veel koopjes zijn gehaald. In het algemeen liepen de prijzen daar te hoog voor op. Maar snuffelaars koopen op een veiling als deze toch het liefst!

Van de bestede prijzen noemen wij o. m.:

No. 5. B. van der Ast, Stilleven, f 650; no. 11. G. Berckheyde, Vijverberg te 's Gravenhage, f 1375; no. 19. Hans Bolongier, Bloemen in glas, f 1000; no. 26. R Brakenburg, Boereninterieur, f 3500; no. 27. A. van Breen, historiestuk, f 950; no. 43. Gonsales Coques, Familiegroep, f 1000; no. 63. J. A. Duck, Interieur met musiceerend gezelschap, f 1025; no. 64. Heyman Dullaert, Stilleven, f 925; no. 68. W. Eversdijck, Portret van een koopman, f 750; no. 75. Jan van Goyen, Boerderij tusschen boomen, f 1100; no. 80. P. de Grebber, De geldweegster, f 1050; no. 15. een middelpunt van de verzameling, op naam gezet van Frans Hals, welke attributie ons niet zoo geheel zeker voorkwam, Jonge Vrouw met kort krullend haar, die peinzend in een stoel zit, ging voor f 31000: no. 83. J. D. de Heem, Boeken-

stilleven, gedateerd 162?, *f* 3000; no. 101. Ludolph de Jongh, Damesportret, gedateerd 1654, *f* 1025; no. 119. I. Luttichuys, Mansportret, *f* 875; no. 120. Dirck Maas, Gezelschap in een park, *f* 3700; no. 126. School van Quinten Matsys, Boer, die kiespijn heeft, bespot door twee mannen en eene vrouw, *f* 1150; no. 137. Jan Miense Molenaer, Schuur met boeren en boerinnen, die handjeplak spelen *f* 1550; no. 148. Monogrammist W. S. of V. V. S. Portret van een oude vrouw, oud 83 jaar, met het jaartal 1653, *f* 7600; no. 149. P. Moreelse, Herderinnetje, *f* 950; no. 155. Eglon van der Neer, Damesportret, *f* 1900; no. 159. Jacob Ochtervelt? Meisje bij den schrijfmeester, *f* 825; no. 163. J. Olis, Triktrakspelers, *f* 700; no. 166. B. van Orley? Damesportret, *f* 1050; no. 170. A Palamedesz, Danspartij, *f* 1400; no. 178, Pieter Potter? Twee stillevens, *f* 1150; no. 182. A. Ragueneau, Mansportret, *f* 750; no. 195. R. Savery, Boerenkermis, gedateerd, 1610, *f* 4200; no. 196. C. van der Schalcke, Varkensslachten bij maanlicht *f* 1500; no. 204. Jan Steen, De operatie, *f* 5000; no. 216. Gerard Terborch, Dame in wit satijn, die bij een tafel staat, een voornaam portret, *f* 6200; no. 227. Adr Verboom, Huis Kostverloren aan den Amstel bij Amsterdam, later op naam gezet van Jacob Ruisdael, *f* 4300; no. 233 Hendrick van Vliet, Kerkinterieur te Delft, *f* 925; no. 236. Michiel van Vries, Dorpskerk, *f* 700; no. 243. Heeremans Witmont, twee pen-schilderijen, *f* 1400.

De tweede veiling werd 1 October door de firma Mak te Dordrecht gehouden. Men vond daar vele antiquiteiten van verschillend gehalte, een kleine verzameling oude schilderijen van weinig belang, waarbij alleen een primitief fragment op School van Van der Weyden gezet, Johannes en Maria weenend onder het kruis, opviel, dat voor *f* 1000 verkocht werd en thans in het bezit is van de firma Goudstikker, en tevens een zilverig visschen-stilleven van Jacob Gillig, dat voor *f* 1000 aan de firma Komter kwam. Verder was deze verkooping in hoofdzaak de moeite waard door de aanwezige collectie van het werk van den Haagschen schilder W. van Konijnenburg, indertijd bijeengebracht door een thans overleden Rotterdamschen liefhebber. Er waren weinig opvallende kleine olieverf-schetsen, meest landschappen uit zijn vroegen tijd, een reeks potloodteekeningen en enkele groote symbolische ontwerpen. Het bekende schilderij „De Herten" dat vroeger als bruikleen in het Rijksmuseum te Amsterdam een tijdlang te zien was, werd verkocht voor *f* 6200. Overigens ging dit werk niet hoog. No 43. Peinzende herder, *f* 425; no. 44. De Arbeid, *f* 300; no. 59. Kinderkopje, potloodteekening, *f* 190; no. 61, Intocht van Ridders potloodteekening, *f* 420; no. 63. Ridder te paard, *f* 400; no. 67. Satan en de Vrouw, *f* 190; no. 74. Ridder op steigerend paard (alles teekeningen) *f* 290.

Daarna hield de firma Mak op 14 October een veiling van oude schilderijen en antiquiteiten te Amsterdam. De prijzen hiervan waren:

No. 2. J. de Baan, Portret van een Dame en een kindje, *f* 2400; no. 7. C. Bega, Wie zal het eerst lachen? *f* 1400; no. 10. Berckheyde, Dam te Amsterdam, *f* 1250; no. 14. Van Ceulen, Damesportretje, *f* 2650; no. 18. J. C. Droochsloot, kermis-vedelaars, *f* 1000; no. 19. dezelfde, Binnenvaart met dorpsgezicht, *f* 1650; no. 28. A. Govaerts, landschap, *f* 750; no. 29. van Goyen, gezicht op Dordrecht, *f* 11.000; no. 30. dez., IJsvermaak, *f* 4100; no. 34. Holl. school, Mansportret, *f* 1100; no. 47. de Heem, Stilleven, *f* 1750; no. 54. M. d'Hondecoeter, Vogelstuk, *f* 2500; no. 55. G. v. Honthorst, Portret Prins Willem de Tweede en Gemalin, *f* 1050; no. 63. H. de Meijer, Gezicht op Dordrecht, *f* 1150; no. 65. F. v. Mieris, De Quitantie, *f* 800; no. 66. J. Miense Molenaar, Drinkgelag, *f* 2500; no. 67. dez., Vroolijk gezelschap, *f* 3100; no. 73. A. Natus, De Rooker, *f* 700; no. 78. R. Nooms, Het IJ te Amsterdam, *f* 1400; no. 91. Sal. Ruysdael, Gezicht op Dordrecht, *f* 7800; no. 97. v. Slingelant, Familiestuk, *f* 2750.

Een dag later, 15 October, begon bij Frederik Muller & Co. de verkoop van den faillieten boedel „Erdmann en Hethey". Een overvloed van kostbaarheden had men hier te samen, schilderijen, oude meubels, porcelein en zilverwerk, welke eens een rijk ensemble vormden, om nu naar alle kanten verstrooid te worden. Behalve al de smaakvolle voorwerpen van kunstnijverheid waren er zelfs automobielen en pianola's te koop! Frederik Muller

heeft dikwijls belangrijker collecties onder den hamer gehad, maar merkwaardig was deze failliete boedel als geheel ongetwijfeld. Wij noemen van de prijzen:

No. 2. manier van Caravaggio, Christus en de Emmausgangers, *f* 475; no. 3. twee portretten van M. de la Court *f* 1000; no. 4. twee portretten van W. Jz. Delff, *f* 800; no. 5. een Karel du Jardin, *f* 2300; no. 12. A Palamedes, portret van Vrouwe Jacoba van der Vorst, *f* 2600; no. 14. P. van Schayenborgh, Stilleven, *f* 525; no. 16. Adriaen van de Venne, Les „Nassovii Proceres", *f* 775.

Van de meubelen ging No. 44, een groote palissanderhouten kast voor *f* 3000; no. 45. een dito kleiner, *f* 1150; no. 48. een gebeeldhouwde eikenhouten kast, *f* 950; no. 49. idem, *f* 1250. no. 51. een eikenhouten kast (gebeeldhouwd), *f* 1000; no. 53. een notenhouten kast met inlegwerk, *f* 900; no. 79. een eikenhouten buffetkast, gebeeldhouwd, 17[de] eeuw, *f* 2000; no. 89. een klein kastje (wortelnotenhout) op kruisvoet, *f* 1175; no. 96. dubbel bureau, gebeeldhouwd, stijl Louis XVI, *f* 1950; no. 119. salonameublement, met Fransch tapisserie bekleed Louis XIV, *f* 18.000; no. 121. satijnhouten salonameublement, *f* 2900; no. 122. salonameublement stijl Louis XVI, *f* 2000; no. 123. eetkamerameublement, *f* 1200; no. 125. salonameublement, gebeeldhouwd notenhout Louis XV, *f* 1100; no. 126. ameublement, *f* 1850. Van de staande klokken gingen no. 252. *f* 2400; no. 255. *f* 1050; no. 258. *f* 800. Chineesch en Japansch porcelein: no. 347. garnituur vijf stuks, *f* 950; no. 350. groote familie rose pot, *f* 900; no. 389. *f* 800.

Verder o. m. no. 464. een groot Doorniksch servies voor *f* 2300; no. 195. vuurscherm Louis XIV, *f* 1550; no. 196. vierdeelig scherm met Vlaamsche tapisserie, 17[de] eeuw, *f* 1125; no. 693. een paar wit-marmeren tuinvazen, Louis XVI *f* 1050; no 333. een groote Vlaamsche tappisserie, 17[de] eeuw, *f* 5000; no. 334. een dergelijke tappisserie, *f* 6500 en ten slotte no. 717. een Japansche vaas van brons, *f* 1350.

Daarna veilde de firma Kleykamp te 's-Gravenhage op 22 October moderne schilderijen uit de nalatenschap van den heer H. L. Berckenhoff en uit de verzameling van Mr. R. Cremers — vooral het laatste was weer grootendeels: Haagsche school, wat de klok sloeg. Willem Maris had men maar voor 't kiezen. Wat bizonder opviel was een krachtige teekening van Toorop, geteekend *1907 Domburg*.

De collectie P. Langerhuizen Lzn. kwam 29 October in Amsterdam bij Frederik Muller aan de beurt: ze bestond uit 19[de] eeuwsche schilderijen en aquarellen. Men bemerkte terstond, dat deze verzameling niet in het laatste tiental jaren bijeen is gebracht, ze getuigde van een smaak van wat ouder datum. Hier was ook wel in ruime mate de Haagsche school vertegenwoordigd, maar men vond er tevens andere meesters, wat ouderen zooals: Rochussen, Bles en Bakker Korff, en daarenboven verscheidene Fransche namen. Het beroemdste schilderij, dat de heer Langerhuizen bezeten heeft, de vrouw die een brood aan het bakken is, van Millet, werd verkocht voor de som van *f* 48.000. Dit schilderij was indertijd in het bezit van den kunsthandel Preyer. De catalogus meldde, dat het voor *f* 90.000 verworven werd. Ondanks de hooge prijzen dus van de laatste oorlogsjaren zou deze Millet nog slechts de helft van zijne vroegere waarde bezitten!

Van de schilderijen noteerden wij verder:

No. 3. Allebé, Bij het hek, *f* 1300; no. 6 Bakker Korff, de Intrigante, *f* 3200; no. 13. Bosboom, Kerkinterieur, *f* 6000; no. 14. W. Bouguereau, Jong meisje, *f* 1850; no. 19. Cermak De eerste kus, *f* 2600; no. 25. Corot, Landschap, *f* 11.600; no. 27. Daubigny, Landschap. *f* 11.200. no. 30. Eugène Delacroix, Oosterlingen, *f* 4100; no. 31. Diaz de la Pena groep kinderen, *f* 10.300; nog een groep van denzelfde, *f* 3500; no. 46. J. J. Henner, Ghislaine, *f* 7500; no. 49. Jozef Israëls, Rustdag, *f* 21500; no. 56. Ch. Jacque, de Schaapskooi, *f* 9000; no. 53. Jongkind. Ondergaande zon, *f* 2100; no. 55. Klinkenberg, Amsterdamsch stadsgezicht, *f* 4200; no. 60. Jacob Maris, gezicht op een stad. *f* 31.000; no. 62. Matthys Maris, In den tuin, *f* 4500; no. 63. Willem Maris, Koeien melken, *f* 7200; no. 65, Anton Mauve, de Schelpenvisscher, *f* 25.500; no. 67. Meissonier, Rooker in het rood gekleed, *f* 5600; no. 68. Edelman Louis XIII van denzelfde, *f* 4100; no. 69. Mesdag, Schepen, *f* 1300; no. 73. Monticelli, Uitrusten in het bosch, *f* 6000; no. 74. Monticelli, de drie Gratiën,

f 4100; no. 75. A. Neuhuis, Een rustig hoekje, *f* 8700; no. 79. C. A. von Pettenkofen, Zigeunerkamp, *f* 3500; no. 89. W. Roelofs, Na den regen, *f* 2100; no. 96. Segantini, Ave Maria, *f* 7600; no. 101. Alma Tadema, Keizer Hadrianus bezoekt een pottebakker, *f* 10.000; no. 111. C. Wouters, de Luitspeler, *f* 1900; no. 116. Felix Ziem, Venetië, *f* 4000. J. Z.

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

J. E. GOEDHART ❧ UIT MIJN 50-JARIGE LOOPBAAN ALS KUNSTHANDELAAR EN EXPERT IN OUDE KUNST. HERINNERINGEN, AANTEEKENINGEN EN WENKEN. AMSTERDAM, VAN HOLKEMA & WARENDORF, 1918. ❧ Wij gelooven gaarne, dat een halfeeuwsche werkzaamheid in den kunsthandel den heer Goedhart een rijke ervaring heeft bezorgd; en waar hij zijn critische scherpzinnigheid met zooveel overtuiging te luchten hangt zullen wij het niet wagen, hem tegen te spreken. Slechts één onderdeel der critiek heeft de heer Goedhart blijkbaar voor zijne bekwaamheden te gering geacht: dat der zelfcritiek. Hadde hij daarvan een greintje bezeten, dan zou hij zich zeker niet hebben laten verleiden tot het drukken en uitgeven van het zoetsappige geleuter dat ons, met de platste gemeenplaatsen doorspekt, in dit boekje wordt geboden. Wil men een staaltje? Ziehier dan enkele appreciaties welke de schrijver ten beste geeft bij het „Biografisch Register van meesters van wie werken in zijn bezit zijn geweest." Hieronymus Bosch deelt de heer Goedhart ons goedhartig mee, is „zeer verdienstelijk en schaarsch"; Joachim Beuckelaer „zeer zeldzaam; doch (sic.) aangenaam van kleur"; Albrecht Dürer is, zoo men 't niet weten mocht, een „hoogst bekwaam schilder. Zijn werken worden duur betaald"; over Frans Hals krijgen we o. a. te hooren, dat „deze geniale schilder heeft gebroken met het natuurgetrouw schilderen zijner onderwerpen" (??); Rembrandt „woekerde en verrichtte wonderen met het penseel. Zijn penseel is breed, forsch en krachtig. Hij bracht licht in de duisternis Zijn werken zijn als uit verf gegoten. Zijn onderwerpen zijn alle met een magische kracht bezield"; Ruysdael is een „hoog begaafd landschapschilder, die veel atmosfeer en natuurschoon in zijn werken bijbracht. Zijn watervallen zijn meesterlijk, zijn perspectief voortreffelijk, zijn composities meesterlijk"; Tiziano is een „buitengewoon voornaam schilder, de ster der Italianen"...

Genoeg, nietwaar? Een langere quotatie zou niet meer amusant zijn.

Wij zouden er niet aan gedacht hebben om dit oud roest uit den hoek te halen, waar het thuis hoort, ware het niet, dat het onbeschaamd wordt geadverteerd als „een keurig gestyleerd werkje", „een onmisbaar vademecum" enz. Er zijn grenzen, mijnheer Goedhart; wij willen uw zelfgenoegzaamheid desnoods voor lief nemen en zelfs met aandacht luisteren wanneer gij iets interessants uit uwe lange handelsloopbaan weet te vertellen, zooals gij dit op een paar plaatsen werkelijk doet — maar blijf, als 't u belieft, bij uw leest, en geef u geen airs, die u hopeloos belachelijk maken. B.





PORTRETTEN IN DE VERZAMELING SPIRIDON TE ROME.



NDER de particuliere kunstverzamelingen in Italië neemt — sinds de collectie Stroganoff niet meer intact is — die van cav. L. de B. Spiridon te Rome vermoedelijk de eerste plaats in. De eigenaar maakt echter weinig ophef van zijn bezit: zijn „Galleria" is zeer moeilijk toegankelijk en de schatten, die er zich bevinden, bleven ten gevolge daarvan zoo goed als onbekend. Deskundigen en ingewijden weten wel b.v., dat hier zich de oorspronkelijke „Leda" van Leonardo da Vinci bevindt; doch zelden had iemand het geluk die te mogen aanschouwen. Hetzelfde geldt van de prachtige collectie Italiaansche primitieven, die door den heer De Spiridon met groote toewijding en met even groot kennerschap in verloop van jaren is gevormd. Bij deze „Trecentisti" sluiten zich werken aan van Antonello da Messina, Carlo Crivelli, Andrea Mantegna Pinturicchio enz. 't Is een gansch museum, waarin ook meesters van andere scholen vertegenwoordigd zijn, waaronder enkele oude Vlamingen als Memlinc en Jacques Daret met aan hen toegeschreven werken, voorts de Keulsche sfeer zoo goed als de Cranach's. — Een fraai portret van Holbein, afkomstig uit de verzameling Johnson, flankeert een nog merkwaardiger, levensgroot portret door den ouden François Clouet, van onbetwijfelde echtheid. Ook van latere Italiaansche en Fransche meesters zijn goede werken aanwezig, en zelfs van de beste Spanjaarden: Velasquez en Goya.

In vroeger jaren schijnt de bezitter zich vooral op de 16de en 17de eeuwsche kunst te hebben toegelegd en zoo kwam het, dat hij op zijn vele reizen ook veel Vlaamsche en Hollandsche schilderijen verwierf. De Zuid-Nederlanders zijn hier o. a. door Maarten de Vos, Van Dijck en De Crayer vertegenwoordigd (¹); David Teniers de Jonge door een

(¹) Van Van Dijck is hier, behalve een kapitaal damesportret, ten voeten uit, uit de

gansche groep werken: twee uitstekende paneelen van middelbare grootte en verscheidene kleinere. Hierbij sluiten zich twee gesigneerde stukjes van Isaäk van Ostade aan: een dorpstafreel en een bijzonder mooi winterlandschapje. Adriaan van Ostade completeert zijn broeder door een klein kopje, een „Rooker" voorstellende. Aan Adriaan Brouwer wordt een „Heksensabbath" in een donker, van storm doorgierd landschap misschien niet ten onrechte toegeschreven, al biedt het rond paneel wegens de voorstelling geen punten tot enkelvondige vergelijking, welke op zich zelf afdoende wezen zou. Hollandsche landschappen zijn er voorts verscheidene; een gesigneerde „Waterval" van Jacob van Ruysdaal op paneel, wel wat „bijgewerkt" doch niet ál te hinderlijk; een bruin en sober „Maanlicht op een rivier" van Aert van der Neer, intact gelukkig en eveneens gesigneerd. Van Ph. Wouwermans is een interessant jong landschap met paarden aanwezig, benevens een vlot ruitergevecht uit zijn lateren tijd. Verder doen Karel Dujardin, Saftleven en Jan Frans van Bloemen zich in hun waarde en van hun beste zijde kennen. Opmerkelijk is het hoe goed zulke meesters een zaal „completeeren". Veel is er dat hier niet vermeld wordt.

't Doel van deze bijdrage is namelijk iets mede te deelen over de zeer goed aaneengesloten groep van Nederlandsche portretten, welke zich in de verzameling bevinden. Hiertoe was de eigenaar zoo goed zijn toestemming te geven en de noodige fotografieën ter beschikking te stellen. Een even merkwaardig complex van stillevens zal misschien op zijn tijd behandeld kunnen worden.

De serie portretten wordt, behalve door Willem Key, den jongen Frans Pourbus en door Antonio Moro (die hier met Bronzino wedijvert), ingeleid door een bijzonder fraai en ongekunsteld mansportretje, dat door schrijver dezes aan Frans Floris werd toegeschreven. In tijdsorde volgen dan enkele belangrijke Noord-Nederlandsche portretten, die hier met één oogopslag doen zien, hoe tegen 1600 in de gewesten der Unie óók op het gebied der schilderkunst een eigen baan werd gevolgd. Moro wordt in zijn hoofsche kunst tot een meester van statig, „Zuidelijk" voorkomen, al blijft hij bij uitstek kernachtig. Meer dan deze leerling van

Genueesche periode (waarin de hand van helpers onmiskenbaar is), een voluit gesigneerd en zeer fijn beeltenis op minder dan halve levensgrootte, van Anna Wake, Lady Sheffield. Dit schilderij vertoont groote overeenkomst met het welbekend portret in het Mauritshuis. Ik meen dat het nog nooit gepublieeerd werd. Het heeft zich achtereenvolgens bevonden in de verzameling Verlinden te Antwerpen, in die van Dr. Servaes aldaar en in bezit van Dr. W. H. Pancoast te Philadelphia. Dit blijkt uit een opteekening ter keerzijde op de lijst; terwijl op het spieraam staat geschreven: „A. W. H. Pancoast — Dr. Servaes. Anvers le 6 Août 1886. — A. van Dijck Pinxit."



Afb. 1. — GEWESTELIJKE SCHOOL, A°. 1590: Portret van een Rechtsgeleerde.

Scorel waren het Heemskerck en de Amsterdammers met Dirk Jacobsz. aan 't hoofd, die den landaard in hun beeltenissen ondubbelzinnig en toch in dubbelen zin „zuiver" weergaven. Wat op hen bouwt is echter allerminst provinciaal van voorkomen, benepen of „geborneerd". De schilders, die in het laatste kwart der 16de eeuw in de Hollandsche steden opkomen, hebben waarlijk de schuchterheid niet van beginnelingen, zij zijn vol daadkracht, zelfvertrouwen en worden tevens door grondigheid én door vaardigheid gekenmerkt. Dit is alleen mogelijk bij kunstenaars, die zich evengoed als de gelijktijdige Bologneezen (schoon op *andere* wijze) „incamminati" noemen mogen. Zij koersen vrijelijk door open zee en hebben de angstvallige kustvaart er aan gegeven.

Provinciaal en onbeholpen, maar van *groote* oorspronkelijkheid, zoowel van opvatting als van techniek, is het hoogst belangrijk borstbeeld van een jurist of magistraat, dat links boven een geslachtswapen



Afb. 2. — NICOLAAS ELIAS, A°. 1639: Vrouwenportret.

vertoont met het onderschrift PRUDENTIA PER INNOCENTIAM en waarop rechts boven het jaartal is aangebracht: *1590*; met den leeftijd van den voorgestelden persoon: *Æt. 38.* Van de handen is alleen de rechter zichtbaar, welke een boek houdt van klein formaat, op de snede waarvan een tweede kernspreuk: IN ÆTERNUM LEX OMNIPOTENTIS. (Afb. 1. — Paneel 78 × 62 c.M. — Gewaad zwart, achtergrond dofbruin. De kleuren van het wapen zijn zilver en sinopel) (¹). Dit werk, gaaf en daarbij uiterst simpel van middelen, is blijkbaar Noord-Nederlandsch, maar wijkt sterk af van de Amsterdamsche, Delftsche of Haagsche portretkunst, zooals die omstreeks 1600 reeds gevestigd was met een begin van solide traditie. Dit beeltenis toont geen zweem van pretentie op het stuk van bedrevenheid: geen vakmans-trots spreekt er uit noch eenige voldoening

(¹) Door de beste deskundigen op het gebied van heraldiek en geslachtkunde: de heeren R. Th. Muschaert en W. J. J. C. Bijleveld is medegedeeld, dat zij het wapen nimmer hebben ontmoet.



Afb. 3. ABRAHAM DE VRIES, A°. 1643. Mansportret.

van geslaagd-zijn. Het is een en al naïveteit. Het getuigt van trouwhartig pogen, doch tevens van nauwlettendheid en onmiskenbaar talent. Vermoedelijk zal dit portret tot de sfeer van de Overijsselsche school gerekend moeten worden, waarvan Ernest Maler uit Kampen de hoofdman is; tenzij mocht blijken dat het voortkwam uit een der Geldersche of Friesche locale centra, welke juist op 't gebied van het portret tusschen 1580 en 1620 goede dingen hebben opgeleverd. Deze plaatselijke scholen zijn echter, tot onze schande, nog zeer weinig bestudeerd en aan schrijver dezes ontbreken, in den vreemde, aanwijzingen en gegevens om van dit portret thans iets naders en meer bepaalds te zeggen.

Kernachtig is de echte en eigenlijke Hollandsche School vertegenwoordigd door een Vrouwenportret van den Amsterdammer Nicolaas Elias gezegd Picquenoy. (Afb. 2. — Paneel 69 × 55 c.M.). Deze robuuste, vleezige burgeres, met een gelaat dat eigenlijk niet blozend kan genoemd worden, doch dat is van een egaal lichtelijk steenrood „teint", zien wij, trots zoo boersche tronie, deftig zwart gedost, in satijn en geschoren fulp. De achtergrond heeft den gewonen, neutraal-donkeren toon en

daar is rechts leesbaar: *Ela. 49. — A^o 1639.* Dit is de inscriptie zooals die op 's meesters werken meermalen, juist zoo geplaatst, wordt aangetroffen.

Zeldzamer, merkwaardiger en, als men wil, edeler kunst biedt het mansportret van Abraham de Vries. (Afb. 3. — Paneel 68 × 58 c.M. — 't Gewaad is zwart; 't haar zeer donker). Dit stuk is gesigneerd: *fecit A. de Vries*, en daaronder: *anno 1643.* Bij een afstand van slechts vier jaren van het afgebeelde werk van Elias, dus bij gelijktijdigheid welhaast, wélk een andere geest! En toch, welk dezer twee portretten is het meest „representatief" voor de Hollandsche school?

Zeer opmerkelijk is de techniek: Het paneel is beschilderd zonder eenige andere preparatie dan dat het wellicht met eenige vloeistof is bestreken om het minder poreus te maken. De verticale vezel van het hout is onder den warm sepia-bruinen achtergrond zichtbaar en zelfs gedeeltelijk in het gelaat, met name in 't voorhoofd, en waar in de hals de schaduwen warm doorgloeid en doorschijnend zijn. Wat deze tegelijk dunne en krachtige verfbehandeling betreft, vertoont dit portret merkwaardige overeenkomst met het anonieme mansportret van 1590 (dat wij bespraken), al mag De Vries, na ruim een halve eeuw, ook in zijn schildering nog zoo veel losser en meesterlijker zijn. Hij is ook nog even nauwgezet en vrij van iedere „pose".

Men weet dat Abr. de Vries — geboren te Rotterdam in 1590 — even oud was als Elias. Men weet ook dat hij in 1628 te Antwerpen werkte en, na een verblijf te Amsterdam in 1630 omtrent, in 1634 nogmaals te Antwerpen als „volle meester" voorkomt. Van daar uit bezocht hij Parijs. Te Antwerpen verwierf hij het bij uitstek nobele in zijn portret: opvatting, allicht ontstaan onder invloed van Van Dijck en diens traditie, zooals zij in Frans Denijs en enkele andere meesters werd voortgezet. Dit is een opvatting van persoons-uitbeelding, zooals die in de N. Nederlandsche school b.v. ook aan Adriaan Hanneman eigen is. Deze was een Hagenaar en opmerkelijk is het wel, dat ook De Vries, na een tweede verblijf te Amsterdam (vóór 1640, want in dat jaar schilderde hij *te Rotterdam* het fraaie portret van David de Moor, dat in het Rijksmuseum hangt), zich in Den Haag vestigde en aldaar in 1644 als lid der Confrèrie van St. Lucas werd opgenomen. De schilder was hier ook reeds in het voorgaande jaar, want een portret in het Museum te New-York is gemerkt: *Fecit Hagae Comitis A. de Vries, A^o 1643.* — Dit laatste jaartal nu is hetzelfde, dat ook op het schilderij der verzameling Spiridon voorkomt en men mag dus aannemen, dat ook het hier afgebeelde en beschreven beeltenis te 's-Gravenhage geschilderd werd. Een zekere hoofschheid, ingehouden nochtans en niet tot zwierig-



Afb. 4. — JUDITH LEYSTER: Jongensportret.

heid ontaard, bracht hem naar „het Hof". — De meester overleed in 1650, na twee jaar te voren te Rotterdam, waar hij ook in 1647 voorkomt, zijn testament te hebben gemaakt.

Het schitterende en volmaakt gave portret der collectie Spiridon was in 1909 tentoongesteld te Antwerpen, toen men op het z.g. portret van Simon de Vos de signatuur van De Vries ontdekte met het jaartal 1635. Om toen het publiek te overtuigen werden er in een zaal enkele gewaarmerkte portretten van den schilder samengebracht. Van onze vaderlandsche openbare verzamelingen bezit, behalve het Rijksmuseum, ook het Museum Boymans, in 's meesters geboortestad, een portret van zijn hand: dat van den burgemeesters Adriaan Vroesen, gedateerd 1639.

* * *

Haarlem is in de verzameling Spiridon vertegenwoordigd door het portret van een „Knaap met een handschoen", toe te schrijven aan Judith Leyster. (Afb. 4. — Doek 66 × 52 c.M.). Dit stuk is vlot van

schildering, makkelijk van toets, met iets zwaarmoedigs in het grijsbruin, „troebel" coloriet; maar daarbij van groote rust. Men merke op hoe dit schilderij wat betreft de (onbedoelde) „compositie" uitmunt boven dat van De Vries: De houding van het hoofd, de plaatsing daarvan binnen de omlijsting, de plaatsing ook van de hand, dit alles maakt, met de „functie" welke aan hoed en halskraag is toegewezen, dit genreportret tot een meesterstuk van een gehalte zooals het alleen uit de school van Frans Hals kon voortkomen. Geen enkele andere meester leert de ongedwongenheid, de achtelooze natuurlijkheid in dezen breeden trant. De burgerjongen wordt geen heerschap, maar hij is ons voor oogen gesteld vrij van elke vulgariteit enkel door de opvatting, de zienswijze van de schilderes. Is dit geen lof? Is dit niet het kenmerk van een waarlijk groote kunst, en geeft het geen voldoening dat de Hollandsche schilders zich ook van *deze* zijde kunnen doen kennen? Dit is niet de gedistingeerdheid van (b.v.) den lateren Nicolaas Maes, doch wezenlijke distinctie. — En hier „zien" Judith Leyster en Abraham de Vries elkander, al is het dan ook op aanmerkelijken afstand.

Na het kloek-gedegene (van Elias) en na het zorgvuldig-voorname (van De Vries) — al gingen die ook met vlotheid van werken gepaard — vinden wij hier een nieuwe, een breedere smijdigheid, vereenigd met de kordaatheid van conceptie, welke de af te beelden figuur in één oogopslag ziet en overziet, en *volgens* deze conceptie is het dat wij de figuur (óók met aandacht, maar van ander soort) op doek zien geborsteld: — „behandeld". Dit jongensportret zou op paneel geschilderd nauwelijks gedacht kunnen worden.

Judith Leyster leefde van 1600 tot 1660. Jonger tijdgenoot van haar is Jan Vermeer van Delft: 1632—1675.

Een portret te vinden aan den Delftschen Vermeer toegeschreven, door een verzamelaar die wéét wat hij zegt, doet opkijken en aanvankelijk is men geneigd zulk een toewijzing eer niet dan wel te gelooven. (Afb. 5. — Doek 75 × 62 c.M.) — Van Vermeer is authentiek, wijl gewaarmerkt, het portret van de burgervrouw in het Museum te Boeda-Pesth; het mansportret van het Brusselsche Museum, door Wauters aan Vermeer toegeschreven, moet volgens Dr. Bredius hem stellig onthouden worden [1]. — En nu opeens dit tweede vrouwenportret te zien....

[1] Het is, meen ik, ook niet in het groote plaatwerk van Bode en Hofstede de Groot opgenomen. — Dit portret vertoont veel verwantschap met het fraaie „borstbeeld van een onbekende", op paneel, in de Galleria Nazionale d'Arte Antica te Rome, en gesigneerd: *Moreels fecit, anno 1648*. Paulus Moreelse nu overleed in 1638; maar hij had een jongeren broeder, Willem, die ook schilder was en van wien tot dusver geen werken werden aangewezen.



Afb. 5. — JAN VERMEER VAN DELFT: Portret van een jonge vrouw.

Het boeit door zijn kalmte, door de teere uitdrukking van het fijnbesneden meisjesgezicht. Het is een bezonken kunstwerk van het grootste meesterschap. De kleur is levendig en gedempt tevens; zoo is ook de oogopslag: doordringend in zijn onbevangenheid en toch van peinzen gesluierd .... De techniek is van een beschaafde zorgvuldigheid, nergens vermoeid. De donkere achtergrond is diep van toon achter de figuur en binnen de grauw-groene steenen omlijsting, die het borstbeeld als in een groot medaillon omvat. Alles is bijzonder, eigenaardig in dit schilderstuk. Het is evenzeer bekoorlijk als raadselachtig. Een raadsel is er in de minzame en toch geklemde, nauwelijks glimlachende lippen, die bleekrood zijn. Broos is deze gestalte, broos is ook het conterfeitsel, en toch van een hechte bouw als kunstwerk.

Dit portret ontroert zooals weinig portretten dat vermogen te doen. Alleen gelaten met dit beeltenis voelt men 't kloppen in de keel; niet van opgetogenheid, van welbehagen om het schoon, maar wegens het aangrijpende van de *ziel* van dit kunstwerk.

Dit is meer dan gedegenheid en meer dan adeldom; meer dan volleerd meesterschap en vlotte voordracht. Dit portret heeft zooveel diepte en innigheid, dat de waardeering boven allen technischen lof uitgaat. Het maakt iemand stil. — Welke schilder is zóó doordringend, zoo klaar van kleur en zoo verklaard? — Paulus Moreelse kan bevallig wezen; maar was hij het ooit zóó, — zoo „intens"?

Is dit stuk van Vermeer? — Er hoort vrijmoedigheid toe om de toewijzing met stelligheid te bevestigen. Het vrouwenportret te Boeda-Pesth is anders; maar toch is er overeenkomst (¹). De burgervrouw, met het kleine om het hoofd sluitende kapje en 't ietwat dom gezicht, staat daar in dezelfde rust; met een dergelijke achteloosheid houden haar handen waaier en handschoen. De strikjes, waarmede die handschoenen versierd zijn, schijnen op dergelijke manier behandeld als het kneuterig lintwerk aan de halfkorte mouw van deze jonkvrouw. — Want een jonkvrouw is dit zeker met haar halsdoek van zóó fijn battist, waaronder de lichte maar negen- of tiendubbele gouden keten zichtbaar is.

Is de hand van Vermeer niet te herkennen, juist in de liefde, waarmede dit en het overige sieraad behandeld is? — En ik denk aan het bekende schilderij in 't Museum te Berlijn, dat immers naar het halssnoer genoemd is, en aan het andere schilderij aldaar, waar de

(¹) De lezer kan het (met andere hier aangehaalde schilderijen) afgebeeld vinden in een boek, dat gemakkelijk binnen ieders bereik is: Gustave Van Zype. *Vermeer de Delft.* (Collection des grands artistes des Pays-Bas) Bruxelles. G. van Oest & Cie. éd. 1918.



Afb. 6. — ABRAHAM VAN DEN TEMPEL, A°. 1671: Damesportret.

dienstbode aan de voorname in 't huiselijk toilet neergezeten dame den brief overhandigt. Hoe zijn daar niet de luchtige krullen aan de slapen en den tooi in het haar op overeenkomstige wijze weergegeven als op het beeltenis, dat wij hier bespreken. En kunnen de juweelen oorbellen, bij vergelijking, niet schier als een signatuur gelden? — Wat de techniek over 't geheel betreft, vindt men meer aansluiting nog bij zulke werken van den schilder, waar zijn verf meer dat eigenaardige emailachtige dan „picturale" voorkomen heeft, zooals het geval is in „het Atelier" van de collectie Czernin te Weenen, of in aan Nederlanders uit aanschouwing beter bekende werken als „De Brief" in het Rijksmuseum en de „Allegorie", eigendom van Dr. Bredius, in het Mauritshuis. 't Aandachtig nagaan zij hier den lezer zelf aanbevolen.

Het metalig versiersel in het aschblonde haar en op de borst (dat denken doet aan het „engelenhaar" van een kerstboom) is, met de andere details als gouden bracelet en waaierketting, in de toonwaarde van het geheel meesterlijk opgenomen. Niet de minste indruk van

praal ontstaat. — Een laatste vergelijking moet hier nog plaats vinden met Vermeer's studiekoppen van meisjes in het Mauritshuis en in de collectie Aremberg te Brussel. Deze zijn *met een heel ander doel* geschilderd dan ons portret; zij zijn geheel en al pictureel opgevat, terwijl dit beeltenis in zijn weergalooze volmaaktheid (in den zin van voltooidheid: „perfectio") geheel en al op de „effigie" uitgaat. Maar bezien wij vooral een goede reproductie van het stukje te Brussel, dan merken wij eenzelfde schaduwing op van het gewelfde voorhoofd en eenzelfde schildering van den tegelijk vasten en gevoeligen mond. (Als men wil dekke men op de hier gegeven afbeelding van het portret de omlijstende krullen links met de hand weg en bezie alleen de trekken).

Vrijwel uit denzelfden tijd als het meisjesportret is er in de verzameling Spiridon een voluit gesigneerd damesportret van Abraham van den Tempel uit het jaar 1671. (Afb. 6. — Doek, 80 × 66 c.M.). Maar welk een innerlijke tegenstelling bij uiterlijke overeenkomst van costuum en houding! 't Portret van Van den Tempel is rijk van kleur, door 't karmozijn gordijn dat den achtergrond vormt; het is weelderig.... Smyrna tapijten, en wat dies meer zij, mogen er in de woningen der patriciërs gekomen zijn, maar is *deze* kunst eigenlijk niet even laag bij den grond, als die van Elias? — Dit ware niets; maar er is ook een begin van verkalking, van fossieliseering, dat naast het sublieme van „den ander" onbehagelijk aandoet. En het sublieme stemt te meer droef.

G. J. HOOGEWERFF.





ONZE SCHILDERS VAN DEN WERKMAN



NZE schilders van den werkman? Juister nog zou men kunnen zeggen onze schilders van den man uit het volk, van den bewerker van den grond, van den zwoeger der scheepswerven, van Jacques Bonhomme zoowel als van Jean Prolo...

De voorstelling van den werkman is van betrekkelijk jongen datum; ik bedoel de voorstelling van den handwerksman als held beschouwd, als hoofdonderwerp, als schilderachtig motief. Eertijds was de werkman in de schilderkunst doorgaans slechts bijzaak. Hij diende den schilder of den beeldhouwer alleen tot model, op voorwaarde dat hij niets van zijn ambacht of zijn stand zou laten blijken. Hij verscheen slechts verkleed, zoo ongeveer als de tooneelfiguranten, die zich achter de schermen van hun dagelijksche plunje ontdoen, en als edellieden of jonkvrouwen verschijnen. Soms verraadt de man uit het volk zich onder zijn vermomming, of ten minste slaagt deze er niet in om hem te verbergen, en nog minder om hem te doen ontaarden. Zóó zijn, bijvoorbeeld, de engelen van Memlinc of Van Eyck, de herders van Van der Goes, de boogschutters van Michaël Coxie, die Sint Sebastiaan met pijlen doorschieten, of ook menige sater van Jordaens, of die jonge beul van Rubens, die op last van Koningin Tomyris het hoofd van Cyrus in een vat met bloed dompelt. Maar doorgaans, wanneer men landloopers of boerenkinkels naar de natuur schildert, is het om ze te vernederen of te bespotten. Teniers, Heer der Drie Torens, belastert zijn boeren van het land van Perck, wanneer hij ze op zijn kermissen voorstelt als de leutige dikzakken, die Louis XIV „magots" zal noemen. Vóór Teniers had de oude Brueghel, al was hij een veel nauwkeuriger opmerker, ook een neiging om zijn boeren doorgaans leelijk en grotesk te zien, behalve in enkele landelijke tooneelen, waar, bij gebreke aan een schoon gelaat, hij hun ten minste een goed geëvenredigd lichaam geeft.

In de 18de tot aan het begin der 19de eeuw vervalt men in het



CHARLES DE GROUX: De bedevaart van St. Guido, te Anderlecht.
(Kon. Musea, Brussel).

andere uiterste: in plaats van de nederigen te verleelijken, maakt men er Adonissen van, en poetst men ze op voor de landelijke en herderlijke tooneeltjes à la Florian en à la Geissner. Het romantisme pas, en alle scholen en bewegingen welke er zijn uit voortgevloeid: realisme, naturalisme, naturisme, modernisme — zal den volksman zijn waarachtig karakter weergeven, en hem zijn volle recht verzekeren in het gemeenebest der kunst.

Enkele werkliedenfiguren vergen terloops onze aandacht in de schilderijen van Wappers. Leys, die bij voorkeur patriciërs en voorname burgers schildert, ruimt in zijn *Wandeling langs de Vesten* den voorrang, de eereplaats in aan een eenvoudigen straatjongen, een bekoorlijken vogelvanger. Romantiekers van minder alooi, als De Block en Du Jardin, illustreeren te dien tijde de volksromans van Conscience, en deelen de voorkeur van den schrijver voor de nederigen, de onderworpenen, de werkers uit onze steden en dorpen.

Maar Charles de Groux zal nog inniger medegevoelen met de ellendigen, en zal ze veredelen met al den glans zijner pathetische en aangrijpende kunst. Voor het eerst, ten onzent, vinden armoede en ongeluk een vertolker van zulk talent, bewogen door zulk medelijden. Zoo hij de geringen niet meer in het belachelijke trekt, zooals eertijds groote en kleine meesters het deden, zoo hij hen niet vermooit en verzoetelijkt met de gevoeligheid van een Greuze, zal hij ten hunnen opzichte ook niet het beschermende air aannemen, en niet optreden met de zoogezegd wetenschappelijke superioriteit van maatschappelijk hervormer, die ons hindert in de werken van Zola en van zijn discipelen. Voor Charles de Groux zijn deze nederigen allereerst vrienden, broeders, zelfs dan wanneer zij door zonde en dronkenschap verloopen zijn. Om hen te schilderen wordt zijn palet somber, aardkleurig, vaal, bloedeloos — beurtelings galachtig en bloederig. Hij zal vertellen van de godsvrucht, ja van het fanatisme van groenboeren en landbouwers, die rijden rond een wonderdadige kerk: het afscheid van een loteling, die zich uit de armen van zijn moeder en van zijn verloofde wegrukt; een tafel van veehoeders, oude en jonge, voorovergebogen, de handen gevouwen, voor hun schralen disch, terwijl het hoofd van het gezin, rechtstaande, het dankgebed spreekt: hij zal ons den dronkaard doen beklagen, de leegloopers verontschuldigen, die met centen spelen; hij zal *Ulenspiegel* van den grooten armen De Coster illustreeren met een half dozijn etsen, waarin hij ons de meest pakkende gebeurtenissen uit het meesterstuk voor oogen toovert.

Omstreeks denzelfden tijd werkt Joseph Stevens, een misschien

nog rijker kolorist en volmaakter technicus dan De Groux: en de sympathie die zijn kunstbroeder voor de arme drommels doet blijken, legt hij aan den dag voor hunne metgezellen, die soms nog ellendiger zijn: de slaven van deze martelaars, de paria's op vier voeten. Bij gelegenheid zal Stevens zich ook voor hun meesters interesseeren: een hongerige koorddanser of een zandkruier die met alle macht aan het overladen karretje duwt, dat zijn ellendigen hond niet meer in gang kan krijgen.

Wat later zocht Félicien Rops verpozing voor zijn erotische en daemonische voorstellingen. van zijn perverse naakten, bij het weergeven van gezonde en eerlijke volksfiguren, idyllische paartjes, kranige visscherstypen, weelderige en frissche boerendochters.

Later nog brengt Charles Hermans de ateliers en de pers in beroering door het tentoonstellen van *het Morgenkrieken*, het groote, zeer modernistische tafereel, vol jeugdigen overmoed, door een meesterlijke factuur gedragen; handig vermijdt hij het tendentieuse of melodramatische, dat het onderwerp allicht zou kunnen medebrengen: een gezelschap pretmakers en -maaksters verlaten een nachtrestaurant, waar juist een ploeg arbeiders voorbijgaan, op weg naar hun werk; opvallend is vooral de prachtige figuur van een metseldiender, wat linksch en onbeholpen, maar toch bekoorlijk, een argelooze volksjongen, vol bloeiende levenskracht.

Met dien jongen werkman deed Charles Hermans Constantin Meunier voorgevoelen. Deze heeft zelfs nooit iets beters voortgebracht — wel méér. Meunier zou den werkman uitbeelden met een accent, een autoriteit, een symbolische en synthetische kracht, een glans, die de wereld sedert Millet's idyllen niet meer had gekend.

Alvorens zijn nederig en tevens gebiedende modellen te beeldhouwen, had Meunier ze uitgeschilderd. Eerst had hij zich aangetrokken gevoeld door tragische tooneelen uit het landleven, door gebeurtenissen uit den Boerenkrijg, naar Conscience's beschrijving; hij had ook godsdienstige stukken en kruiswegen geschilderd; maar zijn roeping werd hem pas voor goed geopenbaard op zekeren tocht door onze kolen- en nijverheidstreek, waar Camille Lemonnier hem heen gestuurd had voor de illustratie van *La Belgique*, een in *Le Tour du Monde* te Parijs verschijnend vervolgwerk.

Meunier's teekeningen behandelden tooneelen uit het leven en den arbeid van mijnwerkers, glasblazers, „pudleurs", en werden weldra gevolgd door schilderijen uit het Zwarte Land, uit de blakende en gloeiende hoogovens, met die ineengedrongen, koppige bevolking,



CHARLES HERMANS: Het Morgenkrieken.
(Kon. Musea, Brussel).



CONSTANTIN MEUNIER: Koolmijn.
(Verzameling van Mevr. C. Meunier, Brussel).

waarvan het relief, de lijn, de stijl nog door geen kunstenaar scheen opgemerkt te zijn, en waarvan Meunier dadelijk de aangrijpende en haast hiëratische pracht zou doen gevoelen.

Maar zoo hij met zijn schilderwerk een nieuw gebied der kunst ontsloot, zou hij als beeldhouwer nog verrassender werk leveren. De Groux had alleen het lijden en de verworpenheid van het plebs afgeschilderd, Meunier verheerlijkt het om zijn energie, zijn latente heldenmoed, zijn heiligwording door den arbeid. De eigenlijke werkman, de duistere daglooner der 19de eeuwsche groot-industrie had eindelijk zijn zanger gevonden, zijn biechtvader, zijn heraut. Naast mijn- en fabriekswerkers behandelde Meunier van lieverlede de arbeiders van den grond, van de zee, van de kust, de Brabantsche maaiers, de Coxydsche visschers, de Antwerpsche „buildragers".

Tot Meunier's generatie behooren enkele figuurschilders die, zonder er zoo ontroerende symbolen en grootsche synthesen van te geven, er toch met talent de plastische schoonheid wisten van te vertellen, en er de poëzie wisten van te doen gevoelen. Zoo vallen in Lemonnier's *Belgique*, naast Meunier's teekeningen, niet minder geslaagde voorstellingen van Xavier Mellery te bewonderen: het binnenste van een trekschuit en het gezin van een schipper; schonkige matrozen en kaailoopers of een vertooning van den Poesjenellenkelder te Antwerpen; polderboeren, bedevaartgangers knielend voor O. L. Vrouwken van Hal.

Frans van Leemputten, Frans van Kuyck, Emile Claus, Theodoor Verstraete vertoonen ons eveneens nu eens droomerige, dan opgewekte volksfiguren: kermisgasten of werkende boeren, koewachters uit Vlaanderen, uit de Kempen of uit Brabant, karredrijvers die bij valavond huiswaarts keeren.

Onder de meest persoonlijke talenten, welke zich in de laatste lustrums hebben geopenbaard, mag ik stellig Jakob Smits niet voorbijzien, de ernstige, haast bijbelsche verheerlijker der heideontginners. De aquarellist Maurice Hagemans bekoort en treft ons diep door het schilderachtige van den werkman, en meermaals munt hij uit in het weergeven van het eigenaardige gebaar, de bijzondere greep, den ruk aan het zeel of de ruggekromming van den man vóór de kar of vóór de egge. Ik vermeld ook Henri de Groux, die sedert 't begin zijner loopbaan een knap vertolker was van de bewoners van Mechelen, Peuthy of van de Brusselsche voorsteden, met al hun ongedwongenheid, hun zelfbewustheid, hun kranigheid, hun gespierdheid, en die evenals Mellery en Frans van Kuyck verschillende mijner volksvertellingen en -romans illustreerde. Ook Sacré, met zijn *Dood van den*

putgraver wil ik niet vergeten; Gailliard die de strafkolonisten uitschilderde, Van Strydonck die even pootig en gezond was in zijn werk als zijn ruwe modellen; Piet Verhaert die andere stevige vertolker der kerels van Vlaanderen en van Antwerpen; James Ensor die innemende leerjongensfiguren schilderde, om slechts dien buitengewonen *Lampenjongen* van het Brusselsche Museum te vermelden, een verbazend knap stuk, evenzeer als een hoogst elegante en eerlijke schepping.

(Wordt voortgezet.) GEORGES EEKHOUD.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



TENTOONSTELLING VAN OUDE KUNST ❧ COLLECTIE GOUDSTIKKER IN ARTI ET AMICITIAE ❧ Er waart een oude geest door de *Arti et Amicitiae* gewijde zalen! En oude, maar onverbleekte, roem straalt er van de wanden. Men waant zich niet, men wordt werkelijk verplaatst, in de 17de eeuw.

Het was een voortreffelijke gedachte deze *schilderkunst* ten toon te stellen in zalen, die men door meubileering en verdere aankleeding, een met die kunst overeenstemmend karakter gaf. Zelfs oude boekbanden op de tafels getuigden niet slechts uiterlijk van deze oude kunst, die onvergankelijk blijkt. Wat in *Arti et Amicitiae* nooit gelukt was, éénheid van geest der schilderkunst èn een architectonisch-decoratieve omgeving, is ten slotte de gelukkige uitkomst van een eenvoudige gedachte. Jacob van Ruysdael en Adriaen van Ostade vooral wenscht men te zien in een omgeving, waar het bruin van een gebeeldhouwde eikenhouten kast mede den toon aangeeft.

Deze Ruysdael (no. 57) geeft het kasteel „Kostverloren" aan den Amstel weer, dat zoo vaak ook door andere kunstenaars der 17de eeuw, ook door Rembrandt, aan de vergetelheid is ontrukt. Het zonlicht op den weg, dat enkele figuren beschijnt, glanst wonderlijk mild in het midden van het landschap, waarvan de weemoedige romantiek zuiver in de stemming ligt van den somberen Mennoniet. Er is ook een Salomon van Ruysdael (no. 56), den te weinig gewaardeerden, van goede qualiteit, een landschap met een kudde koeien langs struikgewas en hoog geboomte, in warme kleur.

Twee Adriaen van Ostade's (nos. 45 en 46) zijn typische stalen van zijn bekende typische groote klein-kunst. Het tweede is bekend uit de collecties achtereenvolgens van Wassermann, Mary en Maurice Kann, een boerenherberg met een vijftal drinkende en vrijende dorpelingen; maar het eerste is in zijn eenvoudige en rustige samenstelling van kaartspelenden boeren weinig minder karakteristiek.

Verder ziet men een bijzonder mooi romantisch landschapje van Philip Wouwerman, vermoedelijk uit zijn middenperiode, waaraan ik de voorkeur geef boven zijn later glanziger en kleuriger werk, waarvan hier ook een staaltje is. Het crucifix, waarvoor een boer, zijn handen heffend, biddend knielt, en waarlangs een ruiter met eerbetoon voorbij rijdt, op een verheven stuk van een rotsachtig landschap, schijnt weinig Nederlandsch, maar nochtans Hollandsch is de fijnste atmospheer, de gemoedelijke aanschouwing en het meesterschap der schildering.

Het spreekt vanzelf, dat niet alles in deze collectie van eersten rang is, noch dat zij door louter meesters uitblinkt. Het is reeds verbazend, dat een kunsthandelaar zooveel voornaam schoons vermag te bieden. Doch in elke collectie zouden portretten als die van Van der Helst (26, 27), Maes (35, 36) en Bol (7) — in welk laatste Schmidt Degener de koningin Maria Louisa van Zweden heeft geïdentificeerd — een voorname plaats eischen, niet slechts om iets uiterlijks, dat nog van Rem-

brandt's school getuigt en waarvan ook iets afstraalt op de 2 portretten van Von Sandrart (58, 59), maar ook om hun innerlijke waarde.

En zouden de zwierige kleine figuren, tevens portretten, van Conzales Coques (15) en Duyster (19), als 't ware tegenhangers, die behalve uiterlijke schittering van kleedij een fijne psychologische verdieptheid onthullen, ergens nalaten de aandacht te trekken? Ik noem ook nog een portret van Dirck van Santvoort (60) en twee Ravesteyns (51, 52) van wat ouderen datum. Van genrestukken en dergelijke moeten nog vermeld worden twee Brouwer's (11, 12), een Craesbeek (17) twee Steens (63, 64), een Lundens (33) in den trant van Steen, een Teniers de Jonge (66), De Hoogh (28, 29) en Molenaar (40).

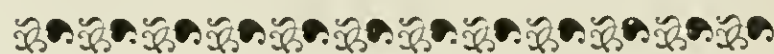
Van de landschappen worde een zeer goede De Vlieger (70) gememoreerd, een strandgezicht, dat weinig onderdoet voor zijn meesterstuk in het Mauritshuis, en voorts een groot gezicht op Leiden van Van Goyen (23), heel wat meer dan een landschapsportret. Een stadsportret kan men Berckheyde's gezicht op de Nieuwmarkt van Amsterdam (3) noemen. Het groote landschap van Roeland Roghmans (54), van breede romantiek en harmonischen bouw (met een volmaakte diagonaal-perspectief, die zeer natuurlijk aandoet), verdient meer dan gewone belangstelling.

Er zijn stillevens van Van Beyeren (5), Vonck (71) en Luttichuys (34).

Kent men den hartstocht — een vlam waar men zich zoo gauw aan brandt — van het zoeken naar den naam van een „onbekend meester"? Maar zou het zoo gewaagd zijn te meenen, dat het lustig musiceerend gezelschap (37) van schitterende kleedy en glansvolle schildering, aanschouwd is door Antony Palamedesz, nadat hij als leerling van Van Mierevelt te Delft, bij de studie van Frans Hals te Haarlem zijn palet had verrijkt? Het is in allen gevalle een prachtig werk, dat voor een Dirck Hals of Codde of Duck geenszins onderdoet. Er is hier een Palamedesz, die onderteekend is.

Van de primitieven trekt een Madonna uit de school van Rogier van der Weyden de aandacht.

Een bloemstuk (61) uit de Fransche school, dat ook eenigszins buiten de spheer ligt, kan ik niet nalaten te noemen, dat tevens een roemen is om de buitengewoon harmonische schildering.



BELGISCHE MODERNE KUNST IN HET STEDELIJK MUSEUM. (NOVEMBER—DECEMBER 1918) De jaarlijksche groote tentoonstellingen der Belgen in Amsterdam zijn belangrijke kunstgebeurtenissen. Vooral nu blijkt de belangstelling in breede kringen dieper, nu deze tentoonstelling er een schijnt te worden met de diepe beteekenis van een afscheid. De gasten, die met zulke tragische gevoelens kwamen, in hun tweede vaderland nochtans hun werk en schoonheid vonden, neigen ten afscheid en wenden zich hoopvol naar het Zuiden. Aan het warm-kloppend hart van Holland, aan Amsterdam, hebben zij hun gevoel en verbeelding kunnen toevertrouwen. „Het kan verkeeren"..., dit woord van een 17de Eeuwsch dichter ruischt misschien door Amsterdam's grachten hen nog in 't oor.

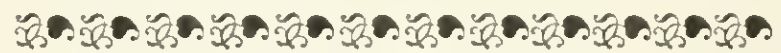
Het Gemeente-Museum stelde de talrijke zalen van den vleugel, die voor belangrijke exposities beschikbaar is, open voor precies 500 schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken. Dit geschiedt, zooals de catalogus vermeldt, „onder hooge bescherming van hunne Excellenties de Heeren Poullet, Minister van Wetenschappen en Kunsten van België, en Baron Fallon, buitengewoon Gezant en gevolmachtigd Minister van België in Nederland". De Heeren Baard, conservator van het Museum, Glesener, Guilbert, Opsomer en Wijtsman vormen het comité. Er is officieele schittering, maar wat nog het beste is: de glans, die men ziet, straalt uit de schoonheid der werken zelf. Er heerscht een stille feestelijke stemming, die niet zonder haar ernst is, — diepe ernst zelfs van hen, wier laatste groet aan het land, dat vier jaar hun wel en wee herbergde, een schoone geesteshouding beteekent. Zal er voor enkelen dáárom ook niet een weemoed zijn, omdat zij beseffen, dat hun kunst, door vele invloeden, maar ook door de diepere menschelijkheid der laatste jaren, is gegroeid. Bovendien is aan veel werk, vooral dat der Vlamingen, wier aantal sterk overheerscht, te zien, hoe nà Holland hen aan 't hart ligt. Eén hunner, in deze kolommen

meermalen genoemd, over wiens wel is waar jong, maar in zijn geestdrift nochtans beheerscht werk, de vleugelslag van het genie voer, Rik Wouters, mist men hier noode, — bij dit afscheid. Dat Baertsoen, die in Engeland werkte, ontbreekt, mag men uit anderen hoofde betreuren. Er was echter een vreemd gerucht omtrent Emile Claus uit Engeland overgewaaid. Doch waarom mist men Walter Vaes, die in Holland werkte?

Maar Emile Claus is er althans en Baseleer. Men gaf Claus de eereplaats. Claus heeft hier talrijke vereerders en Baseleer wint er meer en meer, want al zijn de onderwerpen Italiaansch, zijn gevoelvolle voorstelling is door en door Vlaamsch of Nederlandsch, vooral in zijn in alle wisselingen van uur en dag en jaargetijde weerspiegelen eener stemming.

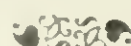
Opsomer heeft dikwijls zijn werk laten zien, dat is: laten bewonderen, vooral in datgene, wat de Vlaming dikwijls op den Hollander voor heeft: de figuurschildering in het buitenlicht en de zuiverheid van zijn samenstel in het kader. Over 't algemeen echter heeft juist andersom de Vlaamsche kunstzin hier gewonnen aan zuiverheid van kleur, die tot stemmingsvollen toon over het geheele doek zij zoo tot harmonisch pictoraal schoon werd, en wel in het zuivere 'landschap', dat men meer en meer is gaan beoefenen. Ik denk verder b.v. aan Fr. Smeers, J. Posenaer, en zelfs het luminisme van E. Viérin.

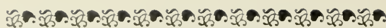
Het is moeilijk den lust te weerstaan om van elk schilder, teekenaar en beeldhouwer een bondige kenschets te geven; — het is in dit bestek niet mogelijk. Er zijn er, die in een ander en nieuw licht verschijnen, doch wij blijven ook bewonderen oude bekenden, die hun oude schoon voortzetten, bekoorlijk of aangrijpend, teeder of machtig, idyllisch of romantisch, tragisch... en al die talrijke aspecten van hetzelfde schoon. Men denke slechts aan J. de Bruycker, V. Gilsoul, M. Guilbert, V. de Saedeler, H. Wils, L. Frédéric, P. Dom, F. Khnopff, E. Laermans, G. Lemmen, A. Struys, Th. van Rysselberghe, R. Wijtsman. Ten slotte mogen met het oog op de beteekenis van deze belangrijke tentoonstellingen, die niet zonder plechtigen ernst is, waarvan zoovelen haar tot een groote schoone daad hielpen verheffen en waarbij een „tot weerziens" op zijn plaats is, volledigheidshalve de overige deelnemers worden genoemd: J. Albert, J. Bergmans, H. Binard, M. Blieck, mej. A. Boch, R. Bosiers (oude gevels enz.), J. Brouwers, J. Brusselmans, R. Buyle, G. Buysse, H. Cassiers, mevr. L. Cauche, P. Cauche, J. Celos, Ph. Cockx, P. Colmant, O. Coppens, Mej. L. Coupé, G. Creten, H. Daeve, Ch. Dehoy, A. N. Delaunois, J. Delvin, P. de Mets, A. de Roover, L. de Smet, A. Donnay (landschapstemmingen uit het Ourthedal en bij Luik), J. Frison, F. Gailliard, J. J. Gaillord, H. Geertsen, A. Guedens, J. Gouweloos, A. Haegebaert, A. J. Heymans, F. Holst, C. Itschert, R. Janssens, M. Jefferys, L. Jo, R. Kennedy, M. Langaskens, H. le Roux, Ch. Londot, L. Ludwig, A. Marcette, Mevr. M. Marcotte, A. Masui—Castricque, A. F. Mathys, Ch. Michel, M. J. Montigny, G. Morren, A. Oleffe, G. Orban, E. Patonx, P. Paulus, R. Peiser, A. Perquy, A. Pinot, J. Quisthout, Ramah, A. Rassenfosse (treffende figuurschildering), H. Richir, L. Rion, H. Roidot, W. Sauer, L. F. Seeger, M. Siéron, L. Spilliaert, J. Spruyt, M. Steckmans, G. M. Stevens, R. Sturbelle, L. Thounet, P. Thevenel, J. T. Tordeur, J. van den Eeckhoudt, C. van den Oever, G. van de Woestijne, A. J. van Dyck, J. van Puyenbroeck, F. van Tongerloo, J. J. W. van Wyk, M. Verburgh, J. Vermat, Wiethase en Mevr. J. Wytsman (fleurige Lentestemmingen). Dan nog de beeldhouwers: D. Braecke, A. Courtens, G. de Vreese, P. du Bois, G. Fontaine, J. Caspar, L. Grandmoulin, F. Huygelen, V. Rousseau, Ch. Samuel, Mevr. Ch. Samuel, B. Schroeven, M. Wolfers, en Ph. Wolfers.



PIET VAN DER HEM ❧ MAATSCHAPPIJ VOOR BEELDENDE KUNSTEN ❧ „Er is meer tragische schoonheid in zijn werk gekomen, er spoken hem dieper, ernstiger levensproblemen door het hoofd, welker raadselen hij zoekt op te lossen. Tegelijkertijd is daarmee zijn techniek veranderd: de lijn is synthetischer geworden, de kleur, nadrukkelijker misschien dan vroeger in haar elementaire spectroscopische schakeeringen ontleed, heeft aan symbolische kracht van uitdrukking zeer zeker gewonnen"... Aldus de bekende Haagsche kunstcriticus en aestheticus H. de

Boer in zijne voorrede van den geïllustreerden catalogus,waarin hij den van origine Frieschen, maar 'cosmopolitisch' geworden schilder Piet van der Hem uitnemend karakteriseert. Wereldburger is hij geworden, niet alleen, omdat hij in wereldsteden als Parijs, Madrid, Petersburg en Moscou woonde en werkte, maar ook, omdat zijn *aanschouwing* en *opvatting* alles behalve provinciaal is. De frissche ontvankelijkheid van een geest, die van buiten kwam, voor de grillige broeikasplanten van het mondaine groote-stads-leven, schijnt een voorwaarde te zijn geweest door deze even persoonlijke als cosmopolitische kunst, die een onbenepen Nederlander evenzeer kan genieten als een Parijsche boulevardier of een Spanjool of een Moscoviet, — tenzij deze laatste analphabeet zijn, want het moet worden erkend, dat Van der Hem's kunst even spiritueel is als zij sensitivistisch schijnt. Een teekentrant, die even raak als breed en zwierig, een kleurzin, even uitgezocht en boeiend als zij spontaan en reëel schijnt, een psychologische doordringendheid, die nochtans den buitenkant der menschen en dingen in 't oog blijft houden, en voorts als iets zeer persoonlijks een fijne trek van humor, die tot satire en caricatuur neigt, — zoo zijn de hoofdkenmerken van dit buitengewone talent. En plaats nu deze kunstenaar jaar en dag te... Volendam? Dan komt er waarlijk geen Ersatz, maar echte nieuwe kunst, met ál de genoemde eigenschappen en nog ééne: de gemoedelijkheid. De humor neigt soms iets naar het tragische, in visscherstypen en vooral in een visschersvrouw, met een leven van werken in haar gezicht, in haar armen en handen (Oude Geert). De gemoedelijkheid verwaarloost geenszins het religieuze in dorpsche symbolen, wier bonte kleurigheid tevens een spel werd voor zijn schilderoogen. De havenbedrijvigheid brengt in kleuren- en lijnenspel het comische moment van den humor lichtelijk naar voren. En als algemeene aanschouwing is er iets als een dorpsche idylle van visschersleven. En zoo blijkt een wonderlijke *samengesteldheid* in dit merkwaardig talent, dat zich in zijn zin voor kleur- en teekening zoo *eenvoudig* voordoet. D. B.





:-: DEN HAAG :-:



HAVERMAN-EERETENTOONSTELLING. Na het weggaan door den dood, de een na den ander der Haagsche meesters, lijkt het een dubbel bezit mannen als Haverman en Toorop in ons midden te weten. Beide zestigers hebben hun eeretentoonstellingen op 't oogenblik in 's-Gravenhage; Haverman als gast van Pulchri Studio; Toorop in de decoratieve zalen van het Kunsthuis Kleykamp.

Haverman's werkverzameling brengt vooral de groote verrassing. Ofschoon een trouw inzender der Pulchri-ledententoonstellingen, bleven vele particuliere opdrachten van portretkunst *uit* alle openbaarheid en dus ongezien. Nu is de openbaarheid er, zien wij naast het verrukkelijke kinderportret uit Boymans, zoovele mooie portretten van buitengewone tijdgenooten, dat men niet weet, welke het meest te prijzen. Krelage's portret en dat van Dr. Birnie zijn van de meest schilderachtige. Op de menschen, die zij voorstellen, geïnspireerd, zijn de portretten waardig of hoogmoedig, eenigszins poseerend als dat naar prof. Quack of meesleepend van „gewoonheid" zooals dit portret naar Dr. Birnie, waarin de aandacht van den krantlezenden ouden heer wel heel voortreffelijk is geobjectiveerd. De zoeker naar des menschen innerlijk wezen is duidelijk en voortdurend aan het werk en de schilderachtigheid heeft zich slechts een enkelen keer geplaatst vóór de psychologie. Dit is de kenmerkende trek van Haverman: dat hij nimmer het streelende zoekt van een impressionistische meesleependheid doch eer de droge strakheid zal verkiezen in de voordracht, daar deze hem veiliger voert naar de waarheid, welke te vinden de voornaamste opgave schijnt door den schilder zichzelf gesteld. De volheid van Haverman's aanleg geeft dan een dubbele waarde aan een portret.

Een tegenstelling met de zielkundige ontleding der portretten vormen de naaktfiguren. Hier is het de schilder, die zich volkomen liet gaan; welk een moderne opvatting spreekt

hier. Hebben de futuristen Haverman hier veel te leeren? In een enkel vrouwenportret althans is de verbeelding volop als factor aanvaard.

Bij deze tentoonstelling, welke, hoe volledig ook, bij lange niet het oeuvre van den meester vertegenwoordigt, zijn eenige Oostersche tafereelen gevoegd; verscheidene van de prachtigste tafereeltjes missen we. Men vindt er den kleurfantast, die zich in de naakten openbaarde, weer. Opmerkelijk is het, dat Haverman zich hier bepaalde tot het kleurige uiterlijk der menschen en dingen van het Oosten en zich niet inliet met iets, wat naar zielkundige ontleding zou kunnen lijken.

Van den geboren portrettist een bewijs, hoe ernstig zijn opvatting in dezen is. De ziel der Oosterlingen is hem vreemd en hij bleef er af.

ALB. DRAAYER—DE HAAS.

KUNSTVEILINGEN



Door de firma R. W. P. de Vries te Amsterdam werd op 5 November de bibliotheek Coenen van 's Gravesloot verkocht, waarvoor de belangstelling van boeken-kenners enorm was. In hoofdzaak ging het hier om genealogische en heraldische werken. De volgende prijzen werden besteed:

Wapenboek van den Heraut Beyeren, *f* 5000; Toison d'Or, *f* 320; Traité de la Flandre, *f* 100; Manuscript généalogique-héraldique du 17[de] siècle, *f* 120; Armorial Universel Tesserae Gentilitiae, *f* 300; Wapenen van adellijke en aanzienlijke geslachten in Nederland, *f* 230; Arbre généalogique de la Maison de Nassau et de celle de Hessen, *f* 110; Généalogies de Familles nobles des Pays-Bas, *f* 120; P. van Velsen, Namen en wapenen van de Veertigen of Vroedschappen der stad Delft sedert 1618, *f* 110; Recueil des familles qui portent des navires pour leurs armoiries, *f* 300; Wapenen van adellijke en aanzienlijke geslachten van Frankrijk, *f* 50; Genealogie des Hochfürstl. Hauses Hessen, *f* 120; Salazar, La antiguedad Y Razon de la Casa de Salazar y sus armas, *f* 100; Album amicorum de Joh. Heustein, med. stud. à Neurenberg, *f* 110; Album amicorum de Harmen Jarghes 1608—'27, *f* 82; Album amicorum de Orro Keye 1637—'39, *f* 170; Album amicorum de Daniel de Marez, étudiant à Leiden, *f* 125; Album amicorum de Ladislaus Kereszticki, *f* 208; Almanac de Gotha, p. 1780, '82, '83, '98, '99, 1802, '05, '06, '11, '16, *f* 250; Gothaischer genealogischer und Schreib-Calender f. d. J. 1758, *f* 150; Hollandsche Arkadia in 600 en meer afbeeldingen, *f* 230; J. Blaeu, Novum ac gamnum theatrum urbium Belgicae foederatae, *f* 180; A Description of places in a tour through Holland, etc., *f* 200; J. B. Rietstap, Wapenboek v. d. Ned. Adel, *f* 130; Wapenen der steden en oudadellijke geslachten van Holland en W.-Friesland, *f* 200; J. v. d. Heiden en J. v. d. Heiden de Jonge, Beschrijving der Slang-Brandspuiten, *f* 150; J. C. Philipps, Verzameling v. d. huizen langs de Keizers- en Heerengracht, *f* 200; J. I. Pontanus, Rerum et urbis Amstelodamensium historia, *f* 120; J. I. Pontanus, Hist. beschrijving der stadt Amsterdam, *f* 135; P. Schenk, Afbeelding der voornaamste gebouwen van Amsterdam, *f* 82; G. Valck, Vues d'Amsterdam, *f* 41; La célèbre ville d'Amsterdam, *f* 100; J. Wagenaar, Amsterdam in zijn opkomst, *f* 100; Rotterdam, Caart van de stad Rotterdam, enz., *f* 1900; Zélandiae comitatis novissima tabula, *f* 105; M. Smallegange, Nieuwe Cronyk van Zeeland, *f* 40; Zeeland veredelt, *f* 200; Utrecht, Grand profil de la ville, *f* 250; Armorial nobiliaire de la Frise, *f* 140; Ducatus Brabantiae *f* 115; Onuitgegeven door H. Spilman ± 1750 geteekende schetsen van dorpen en kasteelen, *f* 205; Comitatus Flandriae, *f* 115; Graf- en gedenkschriften der Provincies Oost- en West-Vlaanderen, *f* 105; C. Gevartius, Pompa Introitus, *f* 105; Johannes et Lucas Dueticum, *f* 300; Guillaume III, De LXIII Geslacht-Wapenen v. d Prins van Oranje, *f* 100; Représentation de la grande Feste de la Princesse d'Orange, *f* 106; Ernest Casimir, Pompe funèbre de Ernest Casimir, *f* 150; C. Butkens, Annales généalogiques de la maison van Lynden, *f* 200; Journal de Gilles Pz. Munninex, bourgemestre de Middelbourg, *f* 160; De Roovere, seigneurs de Stakenborch,

Boisschot et Broeckhoven, *f* 130; Archief betreffende de heerlijkheid Gellicum, *f* 110; Van Waebendorff, Armorial manuscrit de la famille, *f* 100; Westerwoudt, Testament de Volkerus Westerwol. *f* 120; Belangrijke verzameling circulaires voor geldleeningen (18de eeuw), *f* 100; J. Wagenaar. Vaderlandsche historie, *f* 100; Die Alder Excellentste Cronycke van Brabant, Holland, enz., *f* 300; Dits die exceliente Cronike van Vlaeinderen, *f* 200; D. Graminaus Beschreibung derer Fürstlicher Guligscher Hochzeit, *f* 400, Représentation de la cavalcade etc., à Bologne à 24 Mars 1530, *f* 200; La carte de Nicolaus Visscher, Novi Belgii, *f* 275; La carte de Justus Danckers, Novi Belgii, *f* 150; La carte de Hugo Allardt Totius Neobelgii Nova, *f* 400; La carte de T. C. Lotter, Recens edita Novi Belgii, *f* 100; Paskaerte v. d. Z.- en N. Revier in Nieu Nederland, *f* 150; Americain Documents, *f* 800; Atlas Minor, *f* 325; W. en J. Blaeu, Tooneel des Aardryex, *f* 200; Guillaume Jansz. Blaeu, Le Flambeau de la navigation, *f* 200; Le miroir du monde, *f* 200; Begin en Voortgangh v. d. Nederl. geoctroyeerde O.-I. Compagnie, *f* 600; Braum et Hogenberg, Théâtre des cités du monde, *f* 500; Verscheyde voyagien gedaen door Joris van der Does, *f* 140; Pertinente beschrijvinge van Guiana, *f* 220; Breeden Raedt aan de Vereenichde Ned. Provintien, *f* 400; Chartres et loix qui se rapportent à la colonie de Pennsylvanie, *f* 100; Conditiën door de heeren Burgemeesteren der stad Amsterdam gepresenteert aan degenen die als Coloniers naar Ned.-Ind. vertrekken, *f* 320; Copia van het octrooy der Staten Generaal gegeven aan Jan Reeps, *f* 225; G. Coppier, Histoire et voyages des Indes Occ., *f* 135; L. Hennepin, Nouvelle découverte dans l'Amérique, *f* 160; Journael van de Nassausche Vloot, *f* 200; 't Verheerlijckte Nederland, door d'Herstelde Zeevaart, *f* 850; Recueil de voyages publiées par Hulsius, *f* 175; G. Schouten, Journal, *f* 300; A. J. B. Thomas, Un an à Rome, *f* 130; Militaire costumes v. h. Koninkrijk der Nederlanden, *f* 225; J. F. Teupken. Beschrijving der kleeding der Kon. Ned milit. Troepen, *f* 300; H. Vernet et E. Lami, Collection des Uniformes français, *f* 240; l'Artiste, *f* 255; Le Charivari 8 vol, *f* 575; Le Charivari 1 vol, *f* 106; l'Eau-Forte en 1874—81, *f* 100; Sociétés des Aqua-Fortistes, *f* 100; Des. Erasmus, Colloquia Familiaria, *f* 165; G. Az. Brederode, Boertigh en amoureus Lied-Boeck, *f* 150; J. Cats. Werken 7 vol., *f* 55; J. Cats. Alle de Wercken, *f* 70; C. Huygens, 't Costlick Mal, *f* 60; C. Huygens, Momenta desultoria, *f* 80; A. Valerius, Nederlandsche Gedenck-clanck, *f* 200; J. van Vondel, Werken 13 vol., *f* 155; I. v. Vondelen, Palamedes, *f* 140; Collection d'autographes de rois et de reines de France, *f* 800; Collection d'autographes de Napoléon I, sa famille et son entourage, *f* 750.   J. Z.





WILLEM KALFF



Wil men zich een duidelijk beeld vormen van de geschiedenis van het Hollandsche stilleven in de 17de eeuw, dan is het wenschelijk het werk van Willem Kalff nauwkeurig te beschouwen naast dat van P. Claesz, W. Heda, Abr. van Beyeren, D. J. de Heem, de Weenix's en enkele anderen. Het leven en het werk van ieder mensch, dus ook van iederen kunstenaar, maken te samen zijn persoonlijkheid uit; het is mijn doel hier te trachten de ontwikkeling van de persoonlijkheid van Kalff zoo goed mogelijk te begrijpen.

In de eerste plaats is het chronologisch ordenen van de schilderijen van Kalff hiervoor noodig, doch behalve dat, heeft men ook zijn levensomstandigheden, zijn omgeving en de invloeden, die hij onderging in aanmerking te nemen. Men kent Willem Kalff gewoonlijk als de schilder van technisch voortreffelijk uitgevoerde stillevens, bestaande uit kostbare en tevens van fijnen smaak getuigende voorwerpen, die in een gedempt licht staan. Wanneer men vroeger zoo'n schilderij zag, gaf men zich weinig moeite om uit te maken of het werkelijk van Kalff was of dat het was geschilderd door iemand uit zijne omgeving, nog minder kwam men er toe eens nauwkeurig na te gaan of het schilderij — in geval het werkelijk door Kalff was gemaakt — behoorde tot de vroege of late werken van den meester. Men liet zich vooral door zijn intuïtie leiden; het bleef dus bij raden, daarom kreeg men dan ook maar zelden vaste resultaten, aangezien de bewijzen ontbraken. Dank zij de stijlkritische onderzoekingen en de nasporingen in de archieven, is men er in den laatsten tijd in geslaagd meer zekerheid aangaande deze zaken te krijgen.

Willem Kalff moet in 1620 of 21 te Amsterdam geboren zijn, daar we met zekerheid weten, dat hij in 1661 31 jaar oud was (¹). Van zijne

(¹) Oud-Holland 1881, p. 21.

familie en van zijn jeugd is ons niets bekend, het is echter waarschijnlijk, dat hij zijn geheele leven in Amsterdam gewoond heeft. Voor het eerst hooren we van W. Kalff in het jaar 1643, toen hij twee stillevens, die in het Städelsche Instituut te Frankfort en in de verzameling J. Klein-Hoff, met zijn naam onderteekende en met een jaartal voorzag. Het Frankfortsche stilleven bestaat uit gouden en zilveren bekers en vazen, waarvan er enkele omver liggen, links daarvan bevinden zich eenige voorwerpen bijeen, die gewoonlijk gebruikt worden om te samen met andere een ontbijtstilleven te vormen nam. een stuk witte brood, en een bord met olijven; verder komt er op het stilleven een Delftsche schotel en een horloge aan een blauw lint voor. Deze voorwerpen bevinden zich op een tafel, waarbij een stoel staat, links is er een gordijn zichtbaar en aan den muur hangt een plank met glaswerk. Goethe zeide van dit stilleven, dat hij zag bij zijn bezoek aan het Museum op 19 Aug. 1797 „Die Meisterschaft dieses Mannes in diesem Theile der Kunst zeigt sich hier in ihren höchsten Lichte. Man musz dieses Bild sehen um zu begreifen, in welchem Sinne die Kunst über die Natur sey und was die Geist des Menschen den Gegenstände leiht, wenn er sie mit schöpferischen Augen betrachtet. Bey mir wenigstens ist keine Frage, wenn ich die goldnen Gefäsze oder das Bild zu wählen hätte, dasz ich das Bild wählen würde".

Tot dezelfde groep en uit denzelfden tijd ongeveer als genoemde stillevens behooren ongetwijfeld ook de schilderijen in Warwick Castle van 1611 en de ongedateerde in de verzamelingen te Rouaan, in die van J. Simon te Berlijn en in het Kaiser-Friedrich-Museum aldaar afkomstig uit San Donato. Daar mij geen afbeeldingen van deze werken, behalve het hierbovengenoemde uit Berlijn, bekend zijn, hebben we geen andere bron om iets aangaande hun stijl te weten te komen dan de woorden van Dr. Bode en de beschrijvingen uit de verschillende catalogi. Dr. Bode zegt, dat het groote stillevens zijn, die door de keuze der voorwerpen en door de manier van schilderen doen denken aan die van de Haarlemsche schilders als Heda, P. Claesz, Frans Hals den Jongere, in compositie zouden ze echter meer overeenkomst toonen met die van J. J. Treck; bovendien valt op te merken, dat de lokaalkleuren op al deze stillevens van Kalff weinig op den voorgrond treden. We kunnen uit al de gegevens te samen afleiden, dat het groote in toon gehouden stillevens zijn met vele voorwerpen, waarvan er verscheidene omver liggen, de belichting van het geheel is waarschijnlijk gelijkmatig, de kleuren weinig sprekend (blauw komt vrij veel voor), ook is de vertikale richting hoofdzaak en zijn de voor-



WILLEM KALFF: Stilleven.
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlijn).

werpen om een bepaald voorwerp in het midden gegroepeerd. De twee laatste eigenschappen treft men namelijk aan op de stillevens van J. J. Treck o. a. op dat in het Rijksmuseum te Amsterdam en in het Kaiser-Friedrich-Museum te Berlijn, ze verschillen dus hierin met die van P. Claesz en Heda, waar het accent meestal niet op het midden van de voorstelling valt en de compositie vlak en plat is. De overeenkomst van sommige stillevens van Kalff met die van Treck is in zooverre ook begrijpelijk, daar Kalff dezen schilder, die in 1606 in Amsterdam geboren werd en er c. 1650 overleed, persoonlijk kan gekend hebben.

Uit denzelfden tijd of iets later dan de hierbovengenoemde stillevens moet dat in de collectie van Weber zijn. Ten eerste om de weinige concentratie van het licht, een eigenschap, die zooals we zagen ook de andere vroege stillevens toonen, ten tweede, omdat het een ontbijt weergeeft, een voorstelling, die we bij Kalff zelden vinden en moet dateeren uit den tijd, toen hij onder invloed was van andere schilders van dergelijke onderwerpen nam. van Heda etc. en tenslotte om het voor Kalff ongewone, breede formaat (hoogte 52, breedte 83).

Tot de werken uit den eersten tijd, zoo niet uit den allereersten, kan men nog om stylistische redenen, de twee pendants van zeer klein

formaat rekenen (26.5 c.M. breed, 34 c.M. hoog), welke in het bezit zijn van Prof. Dr. A. Goldsmith te Charlottenburg. Deze stillevens bestaan uit schelpen en koralen, welke naast een doos en blauwen doek op een tafel liggen. Het paarlemoer der schelpen veroorzaakt een eigenaardig lichteffect, een glanzen, dat voor Kalff typeerend is. Doch zoo erg vroeg kunnen ze toch ook niet zijn, omdat ze reeds een vrij sterke concentratie van licht vertoonen en de doffe kleursamenstelling van het Webersche stilleven niet meer hebben. Uit denzelfden tijd zijn ook de kleine ontbijten in de collectie Knaus te Berlijn, in die van den Prins van Hessen op het slot Friedrichstein. Ze zijn fijner dan de stillevens van P. Claesz en Heda, inplaats van het koele palet van deze schilders, heeft men hier veel warmer kleuren en vrij sterk is er de tegenstelling van licht en donker.

Wezen reeds de beide hierbovengenoemde pendants op een verandering in Kalff's kunst, de eigenlijke overgang naar de tweede periode vormen echter de reeks van interieurs etc., waarop tal van levenlooze voorwerpen voorkomen als pannen, bezems, ketels, soms met een enkele figuur op den achtergrond. Dergelijke interieurs bevinden zich in de musea te Parijs en Lyon, in de collectie Boyer en Warneck te Parijs, in die van Dr. Bredius te 's Gravenhage, in Museum Boymans te Rotterdam, in de musea te Karlsruhe, Berlijn, Dresden en in de Hermitage te Petrograd [1], Kalff moet er nog meer geteekend of geschilderd hebben, want er bestaan tal van prenten naar dergelijke interieurs [2].

Al deze schilderijen geven het leven van de boeren en van vrouwen in keukens weer, doch niet zooals bij de meeste Hollandsche schilders van dien tijd is het Kalff te doen om het verhaaltje, de handeling, want de personen bevinden zich bij hem altijd op den achtergrond als ze er zijn. Maar het is Kalff vooral te doen om het schilderachtige van het geval en tevens ook om de algemeene gedachte, die de voorwerpen zoo te samen van het interieur weergeven; zooals Brouwer door een rookenden man het rooken wist af te beelden, zoo geeft Kalff het keuken of buitenleven weer. Een zelfde onderwerp hadden sommige schilderijen van Eg. van de Poel en H. Saftleven, doch Kalff is veel voornamer dan deze twee, en men meent soms een herinnering aan Fransche kunst en Fransche omgeving in zijn interieurs en boerenschuren gewaar te worden. De voorwerpen bij Kalff spreken behalve door hun groot aantal, ook zeer sterk door hun uitvoerige behandeling en door

(1) Twee andere schilderijen, te Straatsburg en Aken, geven een landschap met bron weer, waarbij allerlei voorwerpen liggen.

(2) O. a. een prent door Weisbrod in Gal. Le Brun II, p. 70.



WILLEM KALFF: Interieur.
(Mauritshuis, Den Haag).

hun scherpe omtrekken, waardoor ze als het ware een afzonderlijke groep vormen tegenover de omgeving, die vrij vaag en met breede penseelstreken is weergegeven. De verlichting is vrij schel, met sterke tegenstelling van licht en donker en sterke accentueering van sommige verlichte plaatsen, bovendien bestaat er een neiging naar het concentreeren van het licht; de kleuren zijn gedempt en warm; naast een helder rood komt een helder blauw voor, zooals o. a. op het Rotterdamsche en Berlijnsche stuk. Deze interieurs moeten ongeveer 1650 ontstaan zijn, te oordeelen naar de voorstelling en de verlichting. Ze toonen namelijk veel overeenkomst met werken van Rembrandt uit de jaren 1645—55 o. a. met de Pauwen vroeger in de collectie W. C. Cartwright te Aynslow House (¹) uit 1645, met de Tobias in het Berlijnsche Museum uit datzelfde jaar, met de „Rohrdommeljager" te Dresden, de Houthakkersfamilie in het Museum te Cassel en de Geslachte Os te Parijs, Glasgow en in de verzameling Johnson te Philadelphia, doordat ook op deze schilderijen van Rembrandt de levenlooze voorwerpen hoofdzaak zijn en ze een sterke concentratie van het licht vertoonen.

Daar de wijze van belichten zulk een voorname plaats inneemt in de schilderkunst van het midden der 17de eeuw, willen we er hier iets uitvoeriger over zijn. Het sterk verlichten van de voorwerpen op een schilderij door middel van een enkele lichtbron, kende men reeds in de 15de eeuw o. a. komt het voor op de „Kerstnacht" van Geertgen

(¹) Tentoongesteld in Jan. 1918 bij Fred. Muller en Co.

tot St. Jans, waar het Christuskind de bron van dat licht is. Volgens Voll [1] was het schilderij van Geertgen het uitgangspunt voor de in de 16de eeuw veelvuldig gedane proeven van dien aard o. a. door Correggio. Een ander, die over Geertgen tot St. Jans geschreven heeft nam. Leo Ballet is het niet geheel met Voll eens; hij gelooft niet dat Geertgen veel over het lichtprobleem nagedacht heeft, gelooft niet, dat dat het voornaamste doel van het schilderij was, omdat het niet overeenkomt met Geertgen's persoonlijkheid als kunstenaar; daarvoor was hij, meent deze schrijver, veel te kinderlijk naïef en impulsief, bovendien was het probleem volstrekt niet nieuw meer, het bestond o. a. bij Jean Fouquet, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Ouwater, Gerard David, Gentile da Fabriano. Het verschil tusschen deze 15de-eeuwsche belichting en de 16de-eeuwsche ligt in de verhouding van lichtbron en voorwerp. In de 15de eeuw schenen de omringende voorwerpen niettegenstaande de groote helderheid van de lichtbron en het nachtelijk duister weinig door het licht beinvloed te worden, het was een symbolisch licht en uiteraard onnatuurlijk. Ongetwijfeld is het Geertgen geweest, die de vraagstukken aangaande de belichting heeft weten op te lossen, welke vóór hem reeds bij anderen waren opgekomen, zooals we zagen. Geertgen behoudt het sterke contrast, doch hij laat tegelijkertijd de omtrekken der voorwerpen verflauwen en het licht aan hun oppervlakte weerspiegelen. In de 16de eeuw was het niet zoozeer om de lichtbron maar veel meer om de verlichting te doen; dikwijls was de lichtbron zelf onzichtbaar; zóó schilderden in Italië de Carracchi's en Caravaggio, in Holland volgde Johan Woutersz hen na.

Behalve in de verlichting is er ook in de kleur een verandering gekomen in de 16de eeuw. De kleuren bij Geertgen bijv. zijn zeer sterk lokaal, zelfs bij het weergeven van een donkeren nacht behouden zij hun helderheid; bij de Carracchi's etc. en ook bij Woutersz treft men daarentegen een roodachtig bruine tint aan. Op Woutersz werk ontbrak door de vele details de eenheid van het geheel nog te veel. Deze bereikte men pas in de 17de eeuw: omstreeks 1620—30 kan men zeggen, dat er een grijs-bruine tint op de meeste Hollandsche schilderijen heerscht, een stemming, die wonderlijk wel overeenkwam met de Hollandsche atmosfeer en die een geheel andere was, als we later bij de romantische kunst uit de 19de eeuw zouden vinden, toen ook weer het voorkomen van éénzelfde tint op een schilderij — voornamelijk bruin — gebruikelijk was. Die 17de-eeuwsche kleuren waren veel

[1]) K. Voll, Alt. Niederländische Malerei, p. 236 vlg.



WILLEM KALFF: Stilleven.
(Mauritshuis, Den Haag).

objectiever tegenover het sterk subjectieve zien der 19de-eeuwsche romantische kunst. Wat later in de 17de eeuw heeft men den stijl van 1620—30 weer verlaten, het grijs-bruine palet heeft plaats moeten maken voor helderder kleuren. Ook Rembrandt heeft in zijn werk de bovengenoemde evolutie doorgemaakt, doch geheel kleurig werd zijn werk echter nooit, wel treft men in zijn clair-obscuur, in zijn sterkste lichtconcentratie, sterk sprekende kleuren aan. Rembrandt's wijze van belichting bestaat uit een doorstralen, doordringen van de dikke, grootendeels monochrome grijs-bruine kleuren vanuit een lichtuitstralende bron. Ook bij Kalff nu vinden we zulk een verlichting op de schilderijen, waarover we hier spreken.

Een volgend stadium in de ontwikkeling van Kalff's kunst toonen de stillevens in het Museum te Budapest van 1656 en in dat te Schwerin van 1658 ze behooren tot zijn eenvoudigste en soberste werken. Het zijn min of meer stijve stillevens in vergelijking met het hierbovengenoemde Berlijnsche stuk: de voorwerpen, gering in aantal,

zijn er in twee rijen opgesteld: op dat te Schwerin bestaat de achterste rij uit doorschijnende voorwerpen als hooge en groote glazen, daarvoor liggen enkele kleine voorwerpen als appels, een mes etc.

Uit 1662 dateeren dan de beide stillevens in Kopenhagen en in de collectie Johnson te Philadelphia, waar we Kalff in zijn volste ontwikkeling zien. Eenige stillevens volgen, waar op donkeren achtergrond, half in den schemer, schijnbaar niet gecomponeerd — de gedwongen compositie van een vorig tijdvak heeft hij thans geheel laten varen — een aantal van die voorwerpen zich bevinden, die we in het begin van deze regels als karakteristiek voor Kalff hebben genoemd. De inventaris van al deze schilderijen bestaat uit een porseleinen schotel met eenige sinaasappelen en citroenen, een grooten metalen beker, een roemer, soms een mes zooals op het schilderij te 's Gravenhage of een horloge, zooals op dat te Amsterdam en te Sanssouci. De sterk verlichte randen der glazen etc. steken scherp af tegen den donkeren achtergrond, dien we overal door de doorschijnende materie gewaarworden en waardoor men niettegenstaande het sterke licht het stilleven ziet, alsof het zich in een donkere ruimte bevond. Deze stillevens hebben altijd weer een driehoekige opstelling, waarvan het hoogste punt gevormd wordt door het meest achteraanstaande voorwerp. Doorschijnende voorwerpen als glazen etc., welke bijv. op het schilderij in Schwerin uit het jaar 1658 achteraan stonden, vormen nu een diagonale lijn, loopende van den eenen bovenhoek naar den tegenovergestelden benedenhoek. Typeerend voor de meeste der reeks zijn ook de bloemen en bladen — dikwijls is het een roos — die uit den porseleinen schotel los neerhangen van de tafel of in een kan staan. Niettegenstaande de driehoekige compositie, is de schikking toch hoogst eenvoudig en in het geheel niet stijf. De kleursamenstelling mag men voornaam noemen: naast het krachtige intense blauw van de porseleinen schalen bevindt zich het eveneens krachtige geel van een citroen en de warme roode tint van een sinaasappel. Doch op de kleuren bij Kalff in het algemeen en de verdere aesthetische eigenschappen van zijn kunst komen we later terug.

Meer dan eens heeft Kalff precies hetzelfde onderwerp geschilderd, zoo komt het schilderij in het Mauritshuis te 's Gravenhage vrijwel overeen met dat in de collectie Petit en met het stilleven, dat zich te Quebec bevindt. Ook komen op het stilleven te Sanssouci dezelfde voorwerpen in dezelfde schikking voor als op het stilleven in het Rijksmuseum te Amsterdam. Naar alle waarschijnlijkheid is het eerstgenoemde een copie naar het Amsterdamsche stuk. Behalve den roemer



WILLEM KALFF: Stilleven.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

op hoogen voet, de zilveren kan, de porseleinen kom met vruchten, het horloge en een stuk of wat neerhangende bladeren, bevinden zich op dat te Sanssouci bovendien nog eenige bloemen in de kan en is het paneel tevens een stuk grooter van onderen: we zien nog een blauw lint met sleutel en een tak met bladen en bloemen. Behalve het stuk onderaan en de bloem in de kan is er maar weinig verschil tusschen de beide stukken te vinden; slechts hier en daar wat betreft den penseelstreek een minder vaste omlijning bijv. bij den schotel op het stuk in de Duitsche verzameling. Nu zijn er dan twee mogelijkheden: òf de stillevens zijn copiën òf ze zijn varianten. Aan een variant kunnen we hier moeilijk denken, om het verschil in de techniek en omdat een schilder als Kalff zich toch zeker niet het genoegen zou hebben ontzegd bij een herhaling van het onderwerp hier en daar kleine veranderingen in de compositie te maken. Het waarschijnlijkst is het dus, dat we hier met een copie te doen hebben. Doch is het Amsterdamsche stuk een copie van dat te Sanssouci of is omgekeerd, dat te Sanssouci een copie van het Amsterdamsche stuk? Ik meen, dat we

het tweede moeten aannemen om de kleine verschillen in de techniek, die op het buitenlandsche stuk minder overeenkomt met Kalff's manier dan het Amsterdamsche en omdat er enkele bijzonderheden aan dat stuk toegevoegd zijn, welke op het origineele stuk — als zoodanig moeten we het Amsterdamsche beschouwen — ontbreken.

Tot de werken uit Kalff's allerlaatsten tijd behoort dat te Kopenhagen van 1678, waarschijnlijk ook het schilderij uit de coll. Widener. Beide onderscheiden zich van de vroege werken door een nog grootere rust, er komen bovendien niet alleen zeer weinig voorwerpen op voor en zeer weinig details, maar de voorwerpen zijn ook grooter afgebeeld dan vroeger, ieder is meer als een massa op zich zelf beschouwd. Het zijn alle eigenschappen, die voor de 18de-eeuwsche stillevens typeerend zouden worden, zoodat Kalff zich hier dus een voorlooper van de 18de-eeuwsche stillevenschilders toont.

Behalve de genoemde stillevens, die we dus ieder een plaats in de ontwikkeling van Kalff's kunst gegeven hebben, kennen we nog een reeks van ongedateerde stillevens van zijn hand. Het is uiterst moeilijk van deze den tijd van ontstaan aan te geven. Men kan niet veel meer zeggen, dan dat die met donkeren achtergrond uit Kalff's lateren tijd moeten zijn. Deze stillevenreeks bestaat eveneens uit schilderijen, waarop voorkomen glazen, bekers, schalen met citroenen en sinaasappelen, mes etc. etc., de voorwerpen, die dus gewoonlijk bij Kalff aanwezig zijn. De compositie is dezelfde als die van de stillevens van 1662, welke we hierboven uitvoerig bespraken, onderling verschillen ze slechts in de wijze, waarop de voorwerpen ten opzichte van elkaar geplaatst zijn: door een meer of minder schuin staan, een achter elkaar staan, enz.

(Wordt voortgezet.) IMA BLOK.





ONZE SCHILDERS VAN DEN WERKMAN

(Slot).



Na Meunier trekken twee meesters ons onweerstaanbaar aan als bezingers der werkers, want zij wijdden zich uitsluitend aan het weergeven van hun gelijkenis en hun daden: Eugène Laermans en Léon Frédéric.

De eerste is een sappig kolorist, uit het geslacht van Breughel; evenwel heeft hij, in de plaats van den spotgeest en den drolligen trek van dien voorganger, evenals Ch. de Groux een neiging tot het droefgeestige en pathetische. Ik weet niet of men mij begrijpen zal, maar ik zal zeggen dat het palet van Laermans *volksch* geworden is, d. w. z. dat het de „volkskleur" van zijn land en van zijn tijd gevat heeft, en in zich heeft opgenomen.

Zijne stoffeering, zijne luchten, zijne vlakten, zijne muren, zijn gebladerte en zijn waterpartijen zijn niet minder treffend en specifiek Vlaamsch dan zijne personages.

Dat is wel degelijk de harmonie, zeide ik meer dan dertig jaar geleden in een Parijsch tijdschrift — zooals die in onzen buiten wordt gegeven door het schaliegrijs van de atmosfeer, met bleeke, doodsche banden doorstreept, door het bloed- en vleeschkleurige rood der baksteenen, door het zwartachtige, gemarmerde, haast galachtige groen van het gebladerte, door de vochtige trilling der vergezichten, door de fluweelige klei van den bodem, het vaal en turkooisblauw der oude kleeren, de boerenkielen die de kleur hebben van een regendag, de hozen die zoo bruin en glimmend zijn als de vette aarde.

Deze boerentooneelen van Laermans vertolken en verinnigen een landelijkheid die geheel van onzen tijd is, en hardnekkig inheemsch; en ondanks — ik zou haast zeggen: juist door dat particularisme verkrijgen zij een universeele en eeuwige beteekenis.

In plaats van de vlegels van Teniers of van Brouwer, die van

gezondheid barsten, zien we hier hoekige, uitgemergelde ellendigen, die als ledepoppen in hun te wijde kleeren steken, terwijl hun aangezicht en hun lichaam er even versleten en verteerd uitzien als deze. De vroolijke lach der 17de eeuwsche kermisgasten is verscherpt tot den grijns van een hongerlijder.

Op het eerste gezicht schijnt het, dat er meer emotie spreekt uit het landschap, de gebouwen en de omgeving, dan uit de figuren zelve, en dat deze te zeer naar overdrijving zweemen. Men zou ze voor caricaturen kunnen nemen van modellen, die de schilder verafschuwt. Zóó zagen, omstreeks denzelfden tijd, Raffaëlli ook zijn schooiers van de Parijsche voorsteden, Zola zijn „Beaucerons" van *La Terre*, J. K. Huysmans zijn groenboeren van *En Rade*.

Maar weldra bemerkt men, dat die, eigenlijk nogal kleinzielige satirieke bedoeling geheel tegenovergesteld is aan Laermans' genie. Al zijn ze leelijk en misdeeld, doen zijn boeren en voorstadbewoners ons nooit lachen. Men vindt bij Laermans slechts die echt Vlaamsche neiging om het eigene der wezens en der dingen te vergrooten en te onderstrepen, en er het karakter van te overdrijven.

Maar terwijl bij de meesters van Rubens' omgeving die neiging zich uitte in een weelderig vertoon van spieren, in de overdrijving van athletische en uitbultende vormen der schonkige mannen en der volboezemige vrouwen — is men in onzen koortsigen en zenuwachtigen tijd eer geneigd om, evenals Laermans, nadruk te leggen op de gore magerheid, op de vervallen en gebogen lichamen der nijverheidswerklieden en der daglooners in de oorden van verdoemenis, die Verhaeren „les campagnes hallucinées" zou heeten.

Vandaar, bij Laermans' typen, die wijnroode of doodsbleeke vleeschkleur, die kromme of steltige beenen, die verslenste halzen, die verzwakte schouders, die in gelapte lompen gehulde ledematen; men ontmoet hier alle vervormingen die verwekt worden door den sleur en het overwerk in ongezonde ambachten, in vergiftigde werkhuizen; men daalt af tot een maatschappelijken stand waarbij vergeleken het ilotisme der oudheid dragelijk en benijdenswaardig schijnt.

Niets neigt minder tot zedepredikíng en declamatie dan de tragische kunst van dezen meester-schilder, al zijn zijne arme drommels, zijne landverhuizers, zijn vagebonden even zoovele Ecce Homo's, die het bedrog van den vooruitgang en de teleurstellingen van de beschaving doen gevoelen.

Soms zou men, overweldigd door zooveel verbastering, wenschen om bij Laermans eenige van die schoone plebeïsche types te ontmoeten,



EUG. LAERMANS: Hooimijten in de Kempen.

flink en stevig, waaraan ons ras nog lang geen gebrek heeft. Heel onze bevolking verkwijnt en onderkomt niet in den poel onzer steden. Integendeel is het vaak uit de gracht en den mesthoop dat de schoonste bloesems opschieten. In zijne laatste doeken kwam Laermans er meer dan eens toe, om minder vervallen en verworpen werklieden te vertoonen, dan zijn gewone verschopten. Zoo waardeeren we in zijn *Terugkeer van de Velden* stevige boerenjongens en fiksche deernen, waaronder een jonge moeder, een aardig jongetje en een schoon minnend paar. Vermelden we ook de edele en treffende figuur van den blinde in het heerlijke stuk: *l'Aveugle et le Paralytique*, en zelfs een fraaie naaktfiguur, een *Badende boerin*, van een weelderige en kuische schoonheid, zooals men zich een Vlaamsche Nausicaa zou voorstellen.

Leon Frédéric vereenigt zijn arbeiders in composities, welke nog meer synthetisch zijn dan die van Laermans. In dit opzicht stamt Frédéric af van Meunier, zooals Laermans verwant is aan De Groux. Frédéric's werklieden zijn geen Adonissen, evenmin als die van Laermans, maar doorgaans hebben ze aantrekkelijker en gezonder gelaatstrekken, beter gebouwde en eleganter lichamen dan de ellendigen die zijn kunstbroeder ons vertoont. Naast Meunier's *Monument aan den Arbeid* ken ik geen werk dat weelderiger uit het volk is gegroeid, en er triomfanter werd door geïnspireerd dan Frédéric's *Leeftijden van den Werkman* en zijn *Leeftijden van den Boer*. Er is in deze polyptieken misschien meer leven, of althans meer verscheidenheid en vooral meer sereniteit en bedaardheid, meer edele berusting in den plicht, meer overeenstemming met onze natuur en met ons volk, dan in de groepen en bas-reliefs van den genialen beeldhouwer.

Marius-Ary Leblond hebben Frédéric en Laermans dan ook terecht in hun bundel *Peintres de Races* opgenomen.

We mogen het wel zeggen: een menigte zoogezegde artisten zouden kunnen verdwijnen zonder groot nadeel voor de kunst, omdat ze ons niets nieuws leerden of zelfs deden voorgevoelen, omdat ze ons geen sterking of opbeuring brachten; het werk van een Frédéric daarentegen, heeft ons door geestdrift en liefde onze naasten, onze eenvoudige broeders van den akker of van den weefstoel getoond in een nieuw licht, het heeft ons hun ziel en hun fluidum doen gevoelen, het heeft ze ons vollediger geopenbaard door ze ons te doen waardeeren en liefhebben tot in hun innigste wezen, dat zoo vaak wordt miskend.

In het opzicht der techniek weet het palet van Frédéric, evenals dat van Laermans, voortreffelijk de tonen van het volk weer te geven.

Marius-Ary Leblon vergelijken zelfs zijne coloristische vondsten bij Rubens' overvloeienden kleurenrijkdom.

Bij Frédéric bewonderen zij dat stevige blauw, dat vale grijs, dat volksche rood, dat pruimen-paars en kielen-blauw, dat geel als stroo of als de korst van een versch gebakken brood, die geelroode mahoniekleur, van die rapen- en penen-tonen welke aan het volks- en boerenleven zijn ontleend om het palet met heel een nieuwe gamma te verrijken, en de esthetische gevoeligheid als het ware te vernieuwen.

Maar niet alleen de kleur speelt haar rol als zeer specifiek element in het schilderachtige der werkliedenfiguur. Bij de treffende opmerkingen van Marius-Ary Leblond wilde ik voegen, dat Frédéric niet enkel zijn palet afstemt op de tonen der figuren en der omgeving van het proletariaat, maar hij ook zijn teekening bij het rythme der volksche lijnen aanpast. Handig en verbeeldingsrijk samensteller, weet hij met meer afwisseling partij te trekken van het uiterlijke, de kleeding, de uitrusting zijner modellen, van de plooien, den snit, de kreuking, de sleet van hun plunje.

De inboorlingen van Nafraiture in de *Leeftijden van den Boer* maken niet méér aanspraak op klassieke schoonheid dan de Marollen der Hoogstraat in het drieluik: de *Leeftijden van den Werkman*. Nochtans zijn hunne aangezichten meer ontloken en wakker dan die hunner broeders van den buiten; zij hebben dien open en wat oolijken trek, iets kinderlijks en vertrouwelijks dat we bij een groot gedeelte onzer Brusselsche arbeidersbevolking weervinden.

En wat het kleedsel betreft, denk ik aan de metselaars op een der luiken dezer triptiek, aan die wijde, herhaaldelijk gelapte broek, die jas, met verrassende plooien en kreuken, gedragen door den jongen werkman met zijn mars, om niet te spreken van het afgedragen en afgesleten fluweel, dat zich even goed aanpast bij de rondingen der spieren als bij het rythme der ambachtelijke houdingen en bewegingen. Bij deze figuur zou ik alleen den leerjongen kunnen vergelijken, dien we in het *Morgenkrieken* van Charles Hermans bewonderden.

De onverzoenlijke idealisten ten spijt, die als Joséphin Péladan alle costuum verwerpen en de heerlijke picaros van Murillo zouden veroordeelen om hun schilderachtige lompen, evenals ze Millet verwijten om de sporen van het zweet op het lichaam zijner boeren te vertoonen — deze uitsluitelijke spiritualisten ten spijt meen ik, dat de kleeding van den man uit het volk hem een onaantastbaar prestige bijzet.

Er is zelfs iets kinderlijks en treffends in de tegenstelling van een jong lichaam en een versleten plunje. Dit werkkleedsel zet zich naar



LEO FRÉDÉRIC: De Leeftijden van den Werkman (linkerluik). (Musée du Luxembourg, Parijs).

de beweging van den arbeid, het leeft op en vergaat als het ware met den gloed van het werkende vleesch, dat verraadt de hardnekkigheid en de inspanning van het werk. Gedrenkt door de uitstraling van het zwoegen, worden het trofeeën en relieken, zooals het wambuis van den Cid, dat, volgens den Romancero, met het zweet van twintig veldslagen werd gedrenkt!

Overigens kan men opmerken dat, zoo de burgermode meestal onhebbelijk en belachelijk is, de kleeren van den werkman nooit buitensporig of slecht gedragen schijnen; zij geraken niet méér uit de mode, dan het lichaam dat ze bekleeden. Door de eeuwen heen behouden ze een soort van primordialen eenvoud. De kleedingstukken kunnen van naam veranderen, snit en plooien blijven om zoo te zeggen ongewijzigd. Dit kleergoed blijft denzelfden stijl dragen als die hozen, kielen, wapenrokken, kolders van weleer. En hoe goed harmonieert de gebronsde en gelooide huid met het grove, glimmend geworden fluweel! Hoeveel van die kleedingstukken zal de werkman van scheepswerf of smidse op de schouders polijsten, aan de hoeken en op de bultende spieren doorslijten? Zijn kostuum, verre van hem te vernederen, verpersoonlijkt hem, verleent hem zijn karakter, zijn identiteit. Zijn kleeding maakt deel uit van zijn wezen. Het is méér dan een kleeding, het is een waarlijk onafscheidbaar omhulsel van zijn persoon; dit kostuum is de man zelve.

Maar, zeggen de verstokte verdedigers van het naakt, zoo men het proletariërskostuum kan dulden in zede- of genreschilderingen, in historische stukken, blijft het onmogelijk in elke schildering met hoogere beteekenis; symbool en allegorie sluiten het onverbiddelijk uit. — Des te erger voor symbool en allegorie!



LEO FRÉDÉRIC: De Leeftijden van den Werkman (rechterluik).
(Musée du Luxembourg, Parijs).

Overigens stelt het werk van een Meunier, een Frédéric, een Laermans dit ostracisme genoegzaam aan de kaak. En in hoeveel meesterwerken van andere kunstenaars verhoogt en verheerlijkt het kostuum de schoonheid niet van het menschelijk lichaam? Zoo Xavier Mellery met gezag het naakt behandelt in het meerendeel zijner figuren, trekt hij in zijne decoratieve werken niet zelden partij van het kleedsel van den werkman, naar het voorbeeld van zoovele moderne en zelfs oude meesters. Zijn *Landbouwer der Romeinsche Campagna* heeft de volle beteekenis van een symbool, zooals ik het eenmaal omschreef in een mijner novellen, *Burch Mitsu*. Het kostuum van dien ossendrijver is onvergankelijk. Ontdoe hem van dat geplooide hemd met opgeslagen mouwen, van die om de dijen spannende hozen, en hij zal van zijn cachet, van zijn beteekenis verliezen, evenzeer als wanneer men hem scheiden mocht van de stieren die hij leidt met de onbewuste majesteit van een herder der Odyssee of van den Bijbel.

Zie nog die andere compositie van Mellery, zijn teekening voor

het Feestmaal Lemonnier. Wat hoogst decoratief menschenpaar, wat treffende incarnatie van het genie van den schrijver, dien man en die vrouw uit het volk, eenvoudig en machtig als de Adam en Eva van Michel-Angelo. En toch zijn ze gekleed, die twee toonbeelden van werkersschoonheid, en zie wat partij de kunstenaar getrokken heeft van het ontknoopte vest en de ruwe plooien van de broek van den man, even goed als van het keurslijf zijner gezellin, en zelfs van den wijden, bollen rok, waaraan een kleine genius zich vastklampt!

En de bekoorlijke, weelderige boerin, waarin Jakób Smits de Kempen heeft verzinnebeeld, zooals ik ze beschreven heb, en die andere boerin die Mellery teekende om de schoonheid van Annemie in mijn *Kees Doorik* uit te beelden, — zijn ze minder symbolisch omdat ze gekleed zijn, en zijn het integendeel hunne kleeren niet: hunne muts, hun keurslijf, hun voorschoot, hun klompen, hun vlakaf boersche plunje, al of niet door de steedsche mode beïnvloed, die hun een eigen karakter verleenen, die ze maken tot typische synthetische figuren?

Na de twee voormannen: Laermans en Frédéric afzonderlijk te hebben vermeld, zouden we moeten stilstaan bij tal van kunstenaars, die zich na hen als vertolkers van den proletariër hebben geopenbaard.

Vermelden we den Luikenaar Rassenfosse, die zulke decoratieve silhouëtten van werksters ontwierp, Maréchal, een ander Luikenaar, een etser vol uitdrukking, die er in geslaagd is om het zoo gespierde en wilskrachtige karakter der arbeiders zijner geboortestad weer te geven; Paulus, nog een Waal, die zulke indrukwekkende „hierscheuses" te zien gaf in zijn *Synthese der Steenkool*, in het Lentesalon van 1914; Marinus Renard, eveneens een Waal, vertolker der koolmijnwerkers van den Borinage; Thysebaert, een kenner der buitenwijken van Brussel, en vooral van het Marollenkwartier, waarvan hij het uitgelaten, praatzieke, drukke karakter volkomen weet te treffen; Flasschoen, een zich meer en meer op het psychologische toeleggend teekenaar, die zoowel in de ziel weet te lezen als de gebaren vast te houden, en dadelijk den trek, het plastische karakter der voorbijgangers treft; en ten slotte een der jongste en meest begaafde kunstenaars die zich sedert den oorlog deden kennen: Romeo Dumoulin. Ware aandoening des geestes spreekt uit zijne waarneming en weergave van een troep arme drommels b.v. in een verhuizing die Steinlen waardig zou zijn; en hij beschrijft de kwajongens van Brussel, niet met die neiging tot het



LEO FRÉDÉRIC: De Leeftijden van den Werkman (middenstuk).
(Musée du Luxembourg, Parijs).

groteske en het bespottelijke van een caricaturist, maar met het streven naar elegancie dat de meest havelooze vruchtendieven en nestenroovers veredelt en vermooit.

Scherper is Constant de Busschere, die ons ruwe lijnloopers vertoont, werklieden die wrokkerig de fabriek verlaten, figuren die als 't ware overloopen van verbitterd leven, met haat gedrenkt, oproerig tot in hun schijnbare berusting.

Hoezeer verschilt Marten Melsen, den Polderbewoner, van dezen brandstichter; met coloristische zinnelijkheid, onzer beste tradities waardig, schildert hij de vroolijke, gezonde boeren uit de Scheldepolders benoorden Antwerpen. Polderbewoners schildert ook Eug. van Mieghem, maar polderbewoners die naar de haven van Antwerpen getrokken zijn, om er het ruwe ambacht van „baaldrager" uit te oefenen. Elders beschrijft van Mieghem ons werkeloozen, kaailoopers, rivierschuimers, en hij doet ons met haast paradoxaal, maar toch zegevierend welgevallen, hun ruwheid bewonderen, die minder roerig maar katachtiger en meer gekruid is dan die van de Brusselsche heffe, zooals de Busschere ze afschildert.

Kurt Peizer, die nog dieper in de maatschappelijke hel is afgedaald, slaagt er ook in om schoonheid te ontdekken in de verworpenheid en zelfs in het misdadige van dit uitschot. Hij is misschien de meest doordringende van alle biechtvaders van de dievenwereld. Hij laat ons zijne boeven en zijne apachen bewonderen als wolven of tijgers. Zijne modellen behooren zoowat tot het slag mijner „voyoux de velours" in *l'Autre Vie*. „Aucune être humain n'est complètement dénué de poésie" verklaarde Maurice Barrès. Kurt Peizer levert ons het bewijs. Die gevallen vrouwen en die souteneurs, die genootschappen van schavuiten en schelmen zijn getrouw aan hun gezworen geloof. Hun medeplichtigheid heeft iets van een sacrament. Er is nog een zweem van liefde, dus van adel, in hun geduchte solidariteit. En Kurt Peizer weet er ons, niet zonder intensiteit, de uitdrukking, het plastische beeld van te geven . . .

Maar we willen thans tot minder abnormale kringen opstijgen. Wij keeren weer tot de vertolkers van de keur van het volk, van de noeste werkers, de onbekende helden, die zoo vaak de martelaars zijn van den plicht.

Zou voor onze kunstenaars de tijd niet gekomen zijn, om zich te verheffen boven het anecdotische, boven de locale kleur, boven de eenvoudige zedenstudie, om tot hooge en breed-menschelijke synthesen op te klimmen? Op verre na hebben Laermans en Frédéric hun laatste

borstelstreken niet gelegd. Zij zullen de nalatenschap van Charles De Groux en Constantin Meunier nog verrijken.

Van Montald, wiens talent zoo pas nog een zeer belangrijke evolutie heeft doorgemaakt, mag men ook decoratieve schilderingen verwachten, reeksen uit het werkliedenleven, uit stad of dorp, van een zeer aangrijpend symbolisme. Fabry, Ciamberlani, Gailliard, Lévêque zullen op dit gebied — het gebied der „groote kunst" — ongetwijfeld ook nog werken van beteekenis voortbrengen. Laten we hopen dat de openbare besturen zich minder karig zullen betoonen dan in het verleden, en deze scheppers van grootsche werken niet zullen verplichten om zich te beperken tot het schilderen van salonstukken. Hoevele jaren wacht een Mellery al niet, dat men hem een gelegenheid geve om zijn grootsche denkbeelden te verwezenlijken?

Het volk heeft de monumentale schilderkunst noodig voor de uitbeelding zijner daden. En zoo de Regeering geen steun geeft, ware het gewenscht dat de werklieden en hunne vertolkers Maecenassen ontmoetten van het slag dier Canadeesche spoorwegbestuurders, die Frank Brangwyn opdracht gaven hun kantoren te versieren, en dezen modernist bij uitnemendheid de gelegenheid gaven tot het borstelen van fresco's van een even optimistisch lyrisme als de gedichten aan onzen Emile Verhaeren.

En waar ik den bezinger oproep der *Multiple splendeur*, der *Rythmes souverains*, meer nog dan der *Forces Tumultueuses*, droom ik voor onze schilders van den werkman een apotheose, een verheerlijking van wat de menschen voor kostbaarst bezitten: den Vrede — den Vrede berustend op de samenwerking, den wedijver, de eensgezindheid der weldoende krachten.

Zou de kunst, welke de edelste dezer krachten is, het noodlot niet kunnen beïnvloeden, en het rijk van het ideaal niet bespoedigen, de gulden eeuw, het aardsche Paradijs, waar alle menschen van goeden wil naar verlangen?

Zoo zou ik mij de transpositie in schilderkunst voorstellen van een meesterstuk van het tooneel der Ouden: *de Vrede* van Aristophanes: de Oorlog, gezeten op den drempel van den Olympus, zooals hij er helaas te lang en te kort geleden vertoefd heeft, in 't hart zelf der beschaving — verbrijzelt in een mortier alle steden van Griekenland, en de meest beroemde veldheeren dienen hem beurtelings tot stamper. Elke stoot van het akelige tuig klinkt zooals pas enkele maanden geleden het kanon bulderde.

Om ongestoord te kunnen werken, heeft de Oorlog de Godin van

den Vrede in een put geworpen, waarvan hij den toegang met zware rotsblokken heeft dichtgestopt. Hoe kan de gevangene verlost en een eind gemaakt worden aan het cataclysme? Op Tygeus' roep, komen al de volkeren van Hellas in danspas aan, begeesterd door den naam der goddelijke gevangene. De ontgraving zal moeilijk zijn, want de Oorlog heeft zijn slachtoffer onder een berg puinen begraven. Maar de bevrijders zijn vol vuur...

Ik zie ze reeds, geschilderd of gebeeldhouwd door de meesters die we zoo pas vermeld hebben. Nooit werden vlijtiger ploegen opgeroepen en gedrild, nooit zag men flinker athleten... Zie ze trekken aan de kabels, rukken aan windassen, zich spannen als veeren, het been gestrekt, de schoft gebogen, de spieren gespannen, zingend om zich moed te geven, als de matrozen aan den kaapstander of de metsers bij hunne stellingen.

Vol geestdrift, vergeten sommigen zelfs een oogenblik hun taak en dansen, springen — en worden door hun gezellen of toezichters berispt. Tot bedaren gekomen, voegen deze vroolijke kwanten hunne inspanning bij die hunner broeders, en door de vereende kracht wordt de Vrede eindelijk verlost: zij verrijst uit haar spelonk, vergezeld door Opoura, de gouden herfstgodin, en de lachende Theoria, beschermster der optochten en feesten — dus ook de beschermster der Vlaamsche kermissen en de Waalsche „ducasses".

Stel u die groep der vereenigde godinnen voor — stralender dan de drie Graciën, of dan de drie Maagden, die men nog in ons Broodhuis bewondert... Maar stel u vooral de opgetogenheid der werklieden voor, de werklieden van den Vrede, die de kabels hebben gelost en de houweelen neergeworpen, en die, zooals een ander paneel van de polyptiek zou te zien geven, een wilden rondedans rond de drie godinnen dansen...

Jef Lambeaux ware de beeldhouwer bij uitnemendheid geweest voor zulke apotheose, hij wiens boetseerstok als bij tooverslag uitgelaten dansers rond een vrijgestelden loteling deed slingeren... En om die sarabande te begeleiden droom ik een zoo medesleepende muziek als die van Beethoven op Schillers *an die Freude* — een partitie zooals Peter Benoit ze zou geschreven hebben — zooals Paul Gilson ze zou kunnen schrijven. Hoor de hymne der werkers, waarvan schilders en beeldhouwers ons de mimiek zouden weergeven: Heil! zingen de landbouwers, hoe welkom is ons uwe komst, geliefde godinnen! Zie hoe onze ploegen en spaden blinken, hoe onze hakken en rieken schitteren in de zon! — Zie hoe onze truweelen glimmen! antwoorden

de metselaars. — Hoor onze hamers klinken op de aanbeelden! juichen de smeden...

En onderwijl gaan de fabrieken weer open, daveren de hoogovens, en branden vreugdevuren! Alle ambachten, alle kunsten bloeien weer, tot meerdere vreugde der menschheid, en tot grootere glorie van het vaderland...

GEORGES EEKHOUD.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



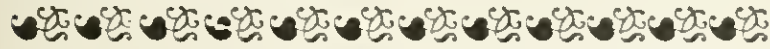
AATSCHAPPIJ VOOR BEELDENDE KUNSTEN ❧ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN ❧ Niet alleen in de namen der 17 schilderijen, ook door zijn opvatting en uitbeelding, en niet het minst door zijn kleur is Conrad Kickert on-Hollandsch. Zelfs „Le pot bleu de Delft" staat mijlen ver van den Delftschen Vermeer, die met het stille leven van stadsbeeld en binnenhuis de diepe binnenkant openbaart, terwijl bij onzen tijdgenoot, niettegenstaande het gerucht en geweld in leven en kunst, niettegenstaande een pracht en praal van kleur, de dood in den pot is. Er heerscht te weinig innerlijke zielskracht in dit toch bewonderenswaardige schilderwerk, dat zijn te uiterlijke weelde van vorm en kleur te veel ontleende aan buitenlandsche schoonheid. Vreemde invloeden vormen geen kwaad, als zij maar werkelijk worden opgenomen, psychisch verwerkt, geassimileerd tot eigen zieleleven, beheerscht door eigen schoonheidswil. Hier heerscht, na een cubistisch intermezzo, waaraan veel hoekige vormen nog herinneren, Fransche natuur-romantiek, gemodernizeerd in vorm en kleur. Barbizon en Courbet zijn namen, die hier groote beteekenis hebben. De romantische natuur van Bretagne heeft zijn verbeelding machtig aangegrepen, doch dit blijkt meer een geestelijke spanning dan een zinnelijke ontroering. Er is te veel bewuste bedoeling, te weinig onbewuste drang, zelfs als het, in vreemde schoonheid geschoolde oog, in Veere en Texel inheemsche schoonheid ziet. Hoe ver van honk, hoe ver van de Haagsche school, van Jacob Maris en Weissenbruch, van Ruysdael en Vermeer... verdwaald? Wel neen! Afstanden beteekenen weinig meer, waar in een geestelijke vlucht vele landen en tijden kunnen worden beheerscht, — als slechts de kunstenaar zichzelf beheerscht.

Ik vind het werk belangrijk genoeg om bij de vergelijking belangrijke namen te mogen noemen. Er blijkt een hoogere waardeering uit, dan bij oppervlakkige lezing de negatieve kant dezer critiek wellicht doet vermoeden. Het bewuste moet meer bezinken, zich vermengen met diepere zielsontroeringen, om zich weer in een meer eigen schoonheid te kunnen openbaren.

Het etswerk van J. M. Graadt van Roggen is zoo bekend, dat het onnoodig is het hier te kenschetsen. Een zeer belangrijk deel van zijn levenswerk is hier bijeengebracht. Minder bekend zijn de steendrukken en houtsneden, terwijl zijn teekeningen voor menigeen een verrassing zullen zijn. Men heeft deze laatste, meestal duinlandschappen, zeer geroemd. Ik hecht meer aan zijn etsen, waarin meer verdieptheid zit dan in de schetsen van het duinlandschap, welks leegte zoo uiterst moeilijk te vullen is. Slechts atmospherische omhulling kan in overeenstemming met psychische stemmingen aan de uiterlijke zwier van lijnen diepere schoonheid verleenen, en de *lijn*, niet zoozeer kleur en toon, vormen het toovermiddel waarmee deze kunstenaar vermag te werken.

C. L. Dake Jr. heeft het Indische landschap gezien met Hollandsche schilderoogen, of liever, hij heeft die streken en oogenblikken

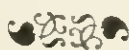
gezocht, waarin eenige overeenstemming heerscht tusschen Nederland en Ned. Oost-Indië. De vochtige dampkring boven een Sawah in den Westmousson, Jonge Paddi, een zonsondergang... Het impressionisme kan misschien in Indië zich omhoog werken tot een gevoelvolle romantiek, maar dan moeten machtiger geesten aan 't werk gaan. Duchattel en Dake Jr.... Neen, laten we ons niet te gauw verheugen over een aanduiding en sympathieke proeven.

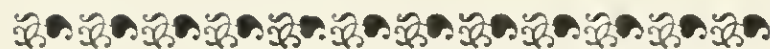


NEDERLANDSCHE KRING VAN BEELDHOUWERS ✻ STEDELIJK MUSEUM ✻ Dr. A. Pit, een der beste kenners der beeldhouwkunst, in het bijzonder van de Nederlandsche, waartoe hij ook Claus Sluter rekende, en die hare kenmerken beschreef, heeft de hoop geuit, dat zij naast de schilderkunst en bouwkunst in onze landen tot hooger bloei zou opleven. In Vlaanderen gaat deze hoop reeds in vervulling en ook in het Noorden zijn er vele teekenen, die van nieuw leven getuigen. Een uiterlijk teeken van groot belang is de vorming van een Kring, die blijkens de deelnemers aan de tentoonstelling reeds minstens 29 kunstenaars omsluit.

De typisch nationale trekken, waarvan Pit gewaagde, zal men hier moeilijk terugvinden; tenminste voorloopig. Alle tijden en alle scholen weerspiegelen zich in dit werk. Toch schijnt het, dat één school, de classieke, die het wezen der sculptuur in het ideaal-schoone deed verschijnen — en zoo voor eeuwig de ware idee dezer kunst openbaarde — zeer ver in 't verleden ligt. De richtingen wijken naar het romantische (n.l. schilderachtige) of naderen het symbolische (monumentale, architectiorale, decoratieve).

Van Asten vertegenwoordigt op verdienstelijke wijze de oudere school, Ed. Jacobs (Laren) is schilderachtig in brons, Tj. Visser en S. Klinkenberg zijn zelfs in kleine dierengestalten monumentaal. Ik noteerde nog belangrijke werken van Mej. Carbarius (12, 16), J. W. de Graaff (21), Mej. Th. van Hall (29, 34), H. Krop (55), Mej. Briele (75), Mej. G. Schwartze (88, 89) en D. Wolbers (101). D. B.





:-: DEN HAAG :-:



HENDRIK VAN BLOEM ✻ Van bedevaarten naar moois op tal van plaatsen in ons land heeft Hendrik van Bloem de resultaten in de kunstzaal Kleykamp bijeengebracht. Overwegend is wel de arbeid uit twee oude stadjes, in vervallen grootheid voortdroomende en daarom bij schilders zoo in trek, het stadje Veere en de minder bekende oude Maasvesting Grave. En het is uit deze laatste plaats, dat van Bloem vooral eenige kostelijke doeken heeft meegebracht. Er is bij den schilder een groote verandering merkbaar; uit het romantische beeld heeft hij zich losgemaakt tot een puur en oprecht realisme. Als staal van dit laatste moge vooral de aandacht gevestigd worden op No. 37 van den catalogus: Venster, binnenplaats te Grave. De schilder is hier niet buiten zijn onderwerp blijven staan doch heeft er zich mee vereenzelvigd. Alles heeft hij in waarheid doen leven in de vaste toetsen zijner warme kleuren. Men kent zulke kijkjes, brokkelige steen, oud raam, binnenplaats met intimiteit van lichtval, van bloemen, potten en pannen. Gegeven dat zich dankbaar leent voor een schilderij doch dat een vaardige hand en een nauwlettende weergave vraagt, wil men er een gevoelsschoonheid in kunnen leggen, die dieper werkt dan de oppervlakkige voldaanheid over het onderwerp alleen. Hendrik van Bloem heeft zich in dit werk van eenvoud geheel gegeven en de innigheid en de waarheid, die er uit het schilderij opbloeien, maken het tot een puik arbeidsstaal. Er is meer goeds uit Grave. Wij noemen nog: Sterk Najaarslicht. Het is hier een oude uitgezakte huizenrij; ze staan er, en ook zonder toelichting weet men hunne historie. Juist door onthouding is hier het juiste effect bereikt.

Tegenover van Bloem's vroeger werk, dat aan inhoud en kleur wel eens een teveel gaf, is er in zijn laatsten arbeid een groote vooruitgang te zien in innigheid van gevoel, een gevoel niet zoozeer door toon getroffen als wel door sterke kleurgroepeering. Reden temeer om van dit talent met erkenning te gewagen.



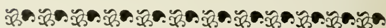
GROEPENTENTOONSTELLING IN PULCHRI STUDIO Mevrouw Hameetman-Schlette vormt ditmaal met haar werk de hoofdgroep. Portretwerk, veel dames- en kinderportretten, waarin meer het behaagzieke is gezocht en gevonden dan de realiteit van een menschenleven. Een oudeheerenportret geeft ernstiger werk en doet de schilderes van een beteren kant kennen. Hier ontbreekt het coquette, dat aan de vrouwenportretten afbreuk doet; ook in de kleuren is de schilderes hier gelukkiger.

Van de andere kunstenaressen, die inzonden, noemen we Jkvr. van Eysinga, wier arbeid nog door een ruimeren indruk van de natuur zou kunnen winnen Hetty Broedelet bracht eenige doekjes, klein van omvang doch breed van schilderwijze. Een groot stilleven van Mevrouw van Dam van Isselt met gedroogde hortensia's is wel het belangrijkste van haar groep; het is een mooi, evenwichtig staal van haar kunst. Johanna van Deventer stond een beeld van Blaricum af, waaruit men de hitte van den dag voelt.

Van de schilders treffen we Bodifée met eenige van zijn frissche landschappen; dan etsen van Grondhout. Een levendig zeegezicht van Bakker boeit het oog.

Hingman is minder gelukkig, zijn naaktfiguur kan niet worden aanvaard door de gebrekkige uitwerking der details. Daarentegen verrast Louis Bron met zijn zeegezichten, waarin de nuancen van kleur en schittering mooi zijn aangeven.

ALB. DRAAYER — DE HAAS.



:-: LONDEN :-:



TENTOONSTELLING DER „NATIONAL PORTRAIT SOCIETY" Op de bovengenoemde tentoonstelling in de Grosvenor Gallery te Londen, hebben eenige Gentenaren werk geëxposeerd. Het belangrijkste werk is Gustaaf van de Woestijne's portret van mevrouw Louise de Graaff, strak, sober en licht tegen een lichten achtergrond, zeer gevoelig en harmonisch van toon, en van een rust, die het ietwat onbevallige in de lijn der armen doet vergeven: een ongemeen en subtiel-gevoeld portret. Hippolyte Deaye's portret van zijn dochtertje, naaktstaande op een haardkleed in een lichte kamer, is eveneens van bizondere charme door houding en stralende toonschaal van licht. Edgard Tytgat geeft eenige sobere figuren in kamersfeer en Leon de Smet bepaalde zich ditmaal tot een portret in olieverf en twee houtskoolstudies.

Londen, Maart. J. R. VAN STUWE Hzn.

KUNSTVEILINGEN

:-: LONDEN :-:



DE VEILING CAMPERDOWN Op de, in het laatst van Februari bij Christie gehouden veiling van oude kunst uit den boedel van den Graaf van Camperdown en anderen, waar hooge prijzen werden besteed voor schilderijen uit de Britsche School, trok een klein, aan Rubens toegeschreven portret van Hugo Grotius in het bizonder mijn aandacht. Het is met vaste hand en gemakkelijk op het doek geworpen en heeft zoowel den Rubens-toon als Rubens' toets.

Nu is het eigenaardig, dat Rooses geen portret van Grotius door Rubens heeft kunnen terugvinden, hoewel er in den loop der tijden verscheiden Grotius-portretten aan Rubens zijn toegeschreven. Toen Huig de Groot een dag na zijn ontsnapping uit Loevestein, op 23 Maart 1621 te Antwerpen aankwam, verbleef hij er eenigen tijd vóór hij zijn reis naar Parijs vervolgde. Toen en ook later heeft Rubens met hem betrekkingen onderhouden en het is haast ondenkbaar, dat Rubens niet eenmaal den grooten rechtsgeleerde zou hebben uitgebeeld. Intusschen heeft Rooses aangetoond dat een portret, in 1796 door A. Fogg gegraveerd en door hem Grotius gedoopt, in werkelijkheid het conterfeitsel is van

Frederik de Marselaer. En eveneens dat de rechtsche figuur op het schilderij „De vier Philosophen", of „Justus Lipsius en zijn leerlingen" in de Pitti te Florence evenmin Huig de Groot voorstelt. Volgens Rooses is dit mogelijk Joannes Woverius. Het werd tusschen 1601 en 1606 geschilderd, toen Huig de Groot dus nog niet of nauwelijks twintig jaar oud was.

Het thans geveilde portret, dat voor den twijfelprijs van 60 guinjes werd toegewezen, voldoet geheel aan de beschrijving van No. 783 in Smith's Catalogue Raisonné, deel II.

> *Rubens.* Een portret van Grotius. His portly countenance denotes him to have been about fifty years of age, is seen in a front view, with a small beard and mustachios; a broad full ruff surrounds the neck; the dress consists of black figured silk.

De afmetingen verschillen eenigszins, maar daar Smith vaak het kader mede mat en daar het schilderij ook kan zijn afgesneden bij het verdoeken is dit geen criterium. Het schilderij was afkomstig uit de verzameling van Sir Richard Sullivan en werd in 1808 voor 95 guinjes verkocht.

Dat het thans verkochte schilderij Huig de Groot voorstelt is zeker. De gelijkenis met Michiel Miereveld's portretten van 1631 (waarvan zich een copie in het Rijksmuseum bevindt, No. 1604), gegraveerd door A. van der Wenne, en van 1632 met hoed en handschoenen, gegraveerd door W. Delff en later door J. Posselwhite en met de gravure van De L'armessin in Bullart's Academie van 1695, laat geen twijfel toe dat wij hier te doen hebben met het conterfeitsel van den man, dien Gerard Brandt eenmaal bezong als den:

... Fenix der Geleerden Huig de Groot,
Des aartryx wonder, gift des hemels, die de doodt
De tydt en nydt beschaamt.

Op dezelfde verkooping werd een schitterend klein, landelijk tafreel van Paul Potter (1646) voor 2450 guinjes en een mooi rivierstuk van Jan van Goyen (1651) voor 600 guinjes toegeslagen Een alleraardigst en zeer gaaf interieur van David Teniers' atelier met talrijke afbeeldingen van schilderijen en eenige figuren, waaronder de meester zelf aan zijn ezel, bracht 460 guinjes op.

Londen, Maart. J. R. VAN STUWE Hzn.

DOODSBERICHTEN

WILLEM GEETS

(20 Januari 1838. † 20 Januari 1919).

De vier laatste jaren hebben in het aanschijn van oud Mechelen diepe wonden geslagen. Menig lief straatbeeld werd gehavend, menig ranke gevel vernietigd, menig stadshoekje, waar de ziel van het verleden stil en innig voortleefde, in puin gelegd. Wij voelen diep het verdwijnen van al die vertrouwde schoonheden, die aan de oud-Brabandsche stad een zoo eigen karakter gaven.

En nu ging uit dat geteisterde midden ook heen de kunstschilder Willem Geets, de man die het met groote aanhankelijkheid lief had en het hartstochtelijk hielp verdedigen waar het in zijn schoonheid werd bedreigd.

We zullen hem langs de werven, door de straten en stegen niet meer zien voorbijtrekken, den baard sneeuwig wit geworden en den rug gewelfd onder den last der jaren, maar toch nog vinnig licht van stap, het hart nog warm kloppend voor kunst en schoonheid, en den mond vol pittige scherts en eerlijk vranke hekelwoorden tegen elke onoprechtheid.

Geets en oud Mechelen waren één. Hij heeft niet als andere zijner kunstbroeders de behoefte gevoeld om uit te wijken naar een grooter kunstcentrum, naar een of andere wereldstad om er faam en eer te veroveren. Hij had aan de provinciale rustigheid van zijn geboortestad genoeg. Hij vond in haar ouderwetsche schilderachtigheid, haar eigenaardig uitzicht haar menschentypen, haar gewoonten, haar geschiedenis een rijk leven, waar zijn verbeelding zich ging in vermeien, en dat hem de passende atmosfeer schonk voor zijn archaïseerende kunst. 't Is van het stille Mechelen uit, gedrenkt met zuiver Mechelsche overleveringen, dat hij in het land en daarbuiten, in Engeland en Duitschland vooral, een welklinkenden naam verwierf.

DOODSBERICHTEN

Toen W. Geets tot de volle rijpheid van zijn talent kwam, stond de Belgische schilderkunst in het teeken van de verjongde, bezadigder en geleerder romantiek. Na de onstuimige ontboezemingen van Wappers en De Keyser, kwam de bezonkener innigheid van Leys en zijn epigonen Lies, Ooms, Pauwels, Lagye, Vinck, Cluysenaer, de beide De Vriendt's, e. a. De historieschildering was het geliefkoosde genre, dat zich vooral naar het nationale verleden richtte en daar met grondige studie der locale kleur en der historische bijzonderheden een gepoëtiseerd beeld van gaf, zoo angstvallig nauwkeurig in de uitvoering der bijhoorigheden, dat men er onwillekeurig aan de haarfijne voorstelling der Vlaamsche primitieven bij denken gaat.

Die kunstopvatting bleef W. Geets tot het einde zijner loopbaan getrouw, welke nieuwe kunstvisie's elkander gedurende die lange tijdspanne ook opvolgden. Om dus een rechtvaardig oordeel over zijn werk te vellen moet de critiek zich noodzakelijk op het historisch standpunt plaatsen.

Zijn doeken met de sierlijke, dichterlijke verbeeldingen uit het met nationale sagen omsponnen leven van Keizer Karel en uit de geweldige godsdienstige en politieke worstelingen der 16de eeuw openden voor Geets de museums van Antwerpen, Birmingham, Liverpool e. a. Een groot aantal dezer werken werden op tentoonstellingen te Londen, Berlijn, München en elders graag gekocht. In denzelfden trant schilderde Geets nog tal van achttiende-eeuwsche onderwerpen en ook ettelijke oud-Romeinsche, die door Alma Tadema schijnen ingegeven te zijn. Al die doeken munten uit door vaste teekening en sierlijkheid.

Ook op het gebied der versieringskunst oogstte Geets veel bijval. Niemand had wellicht een dieperen kijk in den weelderigen, warmen decoratiezin der Vlaamsche Renaissance en in die richting teekende hij ontwerpen, zoo b.v. voor de wandtapijten op het Stadhuis te Brussel, voor praalwagens te Mechelen, te Gent en elders, die onze bewondering opwekken zoozeer door de groote kennis van dien stijl als door den onberispelijken smaak, waarmede hij hem wist aan te wenden.

Het werk van W. Geets is zeer omvangrijk, het beslaat zoowat een vierhonderd grootere en kleinere schilderijen, cartons voor wandtapijten, pastels, en waterverfschilderingen, zonder enkele etsen en verscheidene rijkgevulde portefeuilles met zeer merkwaardige schetsen en teekeningen, — moeizame en zorgvuldige voorbereidingen voor zijn schilderijen, — mede te rekenen. Als wij daarbij nagaan welke geduldige inspanning Geets' minutieuse schildertrant vorderde, dan begrijpen wij eerst welk een leven van arbeid het zijne is geweest. Tot het einde toe heeft hij dien werklust bewaard. Gedurende de Duitsche bezetting ontwierp en voltooide hij nog een groot historisch doek met talrijke figuren, de *Spaansche furie te Mechelen* voorstellende.

Het was dan ook een piëteitsvolle gedachte, die zijn naastbestaanden bezielde, toen zij hem een laatste rustbed bereidden in zijn werkplaats zelf, te midden van al de schoonheid, die hij daar had verzameld of zelf had geschapen. Zoo hebben zijn oogen zich gesloten op de geliefde droomen van zijn leven.

MAURITS SABBE.





EEN ONBEKEND LANDSCHAP VAN GILLES VAN CONINXLOO



EEN belangrijk werk van Gilles van Coninxloo (Antwerpen 1544 — Amsterdam 1607), de „vader" — gelijk men te zeggen pleegt — van het Vlaamsche geïdealiseerde landschap, in den trant zooals het door Fluweelen Brueghel e.a. zou worden voortgezet, werd door schrijver dezes aangetroffen in de verzameling van den Heer Enrico Marinucci te Rome. Deze collectie telt verscheidene andere schilderijen van Vlaamsche en Hollandsche meesters, waaronder gesigneerde paneelen van Adriaan van de Velde, Willem van Diest, Abraham Hondius en een zeer merkwaardig stukje van Paulus Bril (een landschap met de legende van den H. Hubertus), nog in zijn oorspronkelijke, smaakvol uit de hand versierde Venetiaansche lijst. Dit kleine landschap „vergezelt" het tamelijk groote doek van Coninxloo op een merkwaardige wijze: het laatste toont de oorspronkelijke vorm, waaronder een nieuwe opvatting en schilderwijze optreden; het eerste doet daarvan de verfijnde toepassing zien door de volgende generatie.

Het landschap van Coninxloo wordt gekenmerkt door den karakteristieken toets, den z.g. „boomslag", waarmede hij het loover behandelt. De meester was hiervan de uitvinder, en hij beoefent zijn nieuwe schilderwijze in het hier beschreven stuk nog ietwat gedwongen en met zekere onhandigheid, in den zin van opzettelijk toepassen van de nieuw ontdekte „schrijfwijze" op doek van gebladerte; maar tevens met een oordeel, dat bewijst hoe het bereikbare effect, wat zijn doelmatigheid en fraaiheid aangaat, terdege werd getoetst aan nauwlettende waarneming. Oefening is voorts onmiskenbaar. Het gedempte licht onder het bladerdak, de koelheid van het gras, de blauwgroene waterspiegel van de beek, zij komen, zonder dat zij „luministisch" verantwoord zijn, volkomen tot hun recht. Dit is óók een wijze om

het landschap weer te geven: de wijze der bedachtzame interpretatie. Bij Coninxloo geschiedt dit al in lichtelijk heroïschen zin, want hij neigt reeds over naar het barok. Zijn kunst is een emancipatie van die van Patinier en Bles, zoo goed als Otto Vaenius en Maarten de Vos een emancipatie op de eigenlijke Romanisten beteekenen; zonder daarom met Rubens nog op een lijn te staan.

Het verschiet met het kasteel en het dorp, met de verre bergen, is door Coninxloo gehouden in klare olijfbruine en grijsgroene tinten, alsof het gezien wordt door een bleek doorzichtig waas. Dit doet denken aan de techniek, waarmede Joos de Momper zijn achtergronden behandelt; maar Gilles werkt niet zoo breed, is meer precies en minder op den man af. De Momper, al werkte hij vaak met Fluweelen Brueghel samen, staat diens vader den Ouden Pieter nader dan de zoon zelf. Bij Coninxloo bepeurt men, in het zetten van zijn huisjes, het leiden van zijn wegjes, nog opmerkelijke herinneringen aan Joachim Patinier, zooals dat ook op 's meesters hoofdwerk: het landschap met de geschiedenis van Koning Midas (van 1588, te Dresden) het geval is. De figuren aldaar zijn van andere hand, zooals men weet.

De stoffage hier is kennelijk van de hand van den meester zelf en bestaat voornamelijk uit de drie pelgrims op den voorgrond. De andere figuren treden terug in de schaduwen. De meest linksche pelgrim, met uitgestrekten arm, draagt een rood kleed met koelgroenen mantel. Dit rood is de eenige bepaald levendige „noot" in het schilderij. De twee andere pelgrims zijn gekleed in dofgroen, violet en matgeel.

Kenmerkend is de liefde voor zekere details: een vogel op een tak, een kikvorsch die in 't water springt. Zulke trekjes, die weder aan Patinier en aan zijn „keuvelende" navolgers doen denken, worden ook op andere hoofdwerken, als het genoemde te Dresden en het boschlandschap met de jagers in de collectie Liechtenstein te Weenen, opgemerkt. Dit laatstgenoemde werk is van 1604, uit 's meesters laatste periode; het hier afgebeelde moet aanmerkelijk vroeger ontstaan zijn. Coninxloo werd in 1570 meester in het gilde te Antwerpen en verliet, als protestant, die stad toen zij in 1585 door Parma werd ingenomen. Tot 1595 leefde hij te Frankenthal en sedert te Amsterdam. Carel van Mander getuigde van hem: „om cort maecken en mijn meeninghe van zijn constighe wercken te segghen, soo weet ik dees tijdt geen beter landtschapmaker: en sie, dat in Hollandt zijn handelinghe seer begint naeghevolght te worden". — Toch was het een *andere* „handelinghe", welke er de overhand krijgen zou: die der meer onbevangen weergave, voorbereid door Isaias van de Velde en Averkamp, die



GILLES VAN CONINXLOO: Landschap met Pelgrims.
(Verz. E. Marinucci, Rome).

beiden, wat opvatting betreft, den Boeren Brueghel en een meester als Jacob Grimmer naderstaan. — Maar wie zal zeggen, dat Jacob Ruysdael zijn boomen en bosschen niet tot op zekere (aanmerkelijke) hoogte „bedachtzaam interpreteerde"? Hij is toch onze grootste landschapschilder? — En zal men Jan Both en zijn navolgers als „cerebrale knutselaars" geringschatten? In hen *vooral* is het, dat de kunst van Coninxloo zich nader evolueert, en dat op onmiskenbaar *fraaie* wijze.

Men verwondere zich niet, dat het hier behandelde landschap van Gilles van Coninxloo op doek is geschilderd, al zou men wellicht paneel verwachten. Als van Mander de werken opsomt, die hij van den meester kent, spreekt hij van „eenen heerlijcken doek", van „eenen schoonen doek" en lager nog van „eenen grooten doek". — De „schoone doek", waarover wij hier spreken, is in zoo voortreffelijken staat van bewaring, dat het vermoedelijk zeer langen tijd, eeuwen wellicht, in Italië zich bevonden heeft. 't Klimaat conserveert hier de kunstwerken beter dan ten onzent het geval is.

Rome, Juli 1918. G. J. HOOGEWERFF.





MATTHIJS MARIS

VI. ZIJN VERBLIJF TE PARIJS VAN 1873 TOT 1877.



oo als dikwijls gebeurt, moeten enkele meêdeelingen uit een vorig opstel worden aangevuld. Bij de beschrijving van Matthijs' schilderijen, welke gezichten gaven op Montmartre, dacht ik dat hij nog woonde in de Rue Mercadet, in de kamers van zijn broeder Jacob, met het atelier onder de hanebalken. Later is hij verhuisd. Achter den gebrekkigen katalogus van zijn werk, na zijn dood uitgegeven door de French Gallery, staat een opstel van E. D. Friedlander over hem. Daar lezen wij dat Matthijs kamers had op den heuvel te Montmartre, waarvan een met een balkon, dat een wondervol gezicht gaf op de stad in de laagte. Aan den eenen kant lag Parijs, aan den anderen kant het platte land met molens, steengroeven, en oude, kleine huizen, thans voor goed verdwenen. Dit voldeed het diep gevoel voor natuur, dat hem nooit verliet gedurende geheel zijn leven. Hier droomde hij eenige van zijn meest romantische en schoonste droomen, en kon hij, aanmerkelijke ontberingen en ergernissen ten spijt, vele van zijn meest volledige werken voltooien. Hij maakte op zijn wandelingen door het land en de pleziertuinen in den omtrek schetsen, waaraan hij later zeer gehecht was. Dikwerf ging hij naar het Museum Cluny, waar hij geboeid werd door fragmenten van middeneeuwsch Venetiaansch glaswerk, Gothische meubels, enz., waar naar hij soms teekeningen maakte.

Deze mededeeling kan ons helpen Matthijs' werk en leven uit dezen tijd beter te verstaan.

Ook mag ik niet onvermeld laten wat sedert mijn vorig opstel, waarin werd medegedeeld, dat het kind van Matthijs' zuster Henriette in 1874 overleed te Parijs, door sommige schrijvers werd in 't midden gebracht omtrent het vertrek van Matthijs uit die stad. Omstreeks Mei 1909 verscheen in de Wereldbibliotheek van den heer L. Simons een boekje van den bekenden kunsthistoricus Alb. Plasschaert: *XIXde*

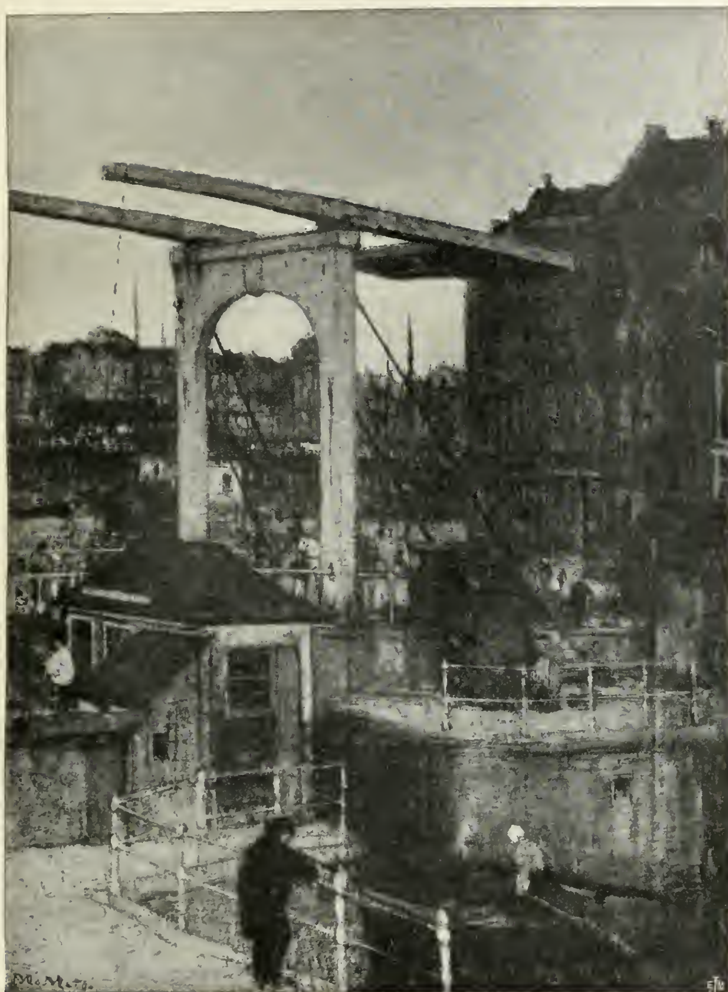
Eeuwsche Hollandsche Schilderkunst, waar, zonder opgaaf van redenen, dat vertrek werd gesteld op 1872. Ook in het boek *Matthew Maris, a Souvenir*, in 1917 uitgegeven door de French Gallery, staat: „Matthijs Maris came to London in 1872". Is het niet wat zonderling, dat de Directeur van het Rijksmuseum te Amsterdam zooveel vertrouwen stelde in deze opgaven, dat hij die volgde in zijn uitvoerigen en zorgvuldig bewerkten Catalogus der Schilderijen enz. van 1918?

Men zal zich herinneren, hoe Matthijs tegen Vincent van Gogh klaagde, dat hij alle idealen moest opgeven en werken voor de „pot". Slechts tweemaal had hij, naar wij weten dit niet gedaan, namelijk voor hij het groote stuk *De Kerkbruid*, een symbool van het Geloof, penseelde en toen hij zijn fantasie vrij spel liet in *Het Sprookje*. Het eerste voltooide hij niet, en het laatste bracht hij niet naar Goupil, maar schonk hij aan zijn vriend Artz.

Zijn gemoedsstemming leeren wij kennen uit een aquarel van 1867: *The Grief*, in 't bezit van den heer J. F. Williams, in Canada, die mij een foto schonk. Zijn Weedom sprak hij uit in een vrouwenfiguur, symbolisch. Die Vrouw ligt voorover uitgestrekt op den grond, hoofd en armen op de bovenste treden van een stoep, ingang van een kerk? Ik leende haar in April jl. aan een tentoonstelling van de firma Kleykamp in Den Haag.

Bij de werken, in 1871 voltooid, behoort het schilderij *De Bloem*. Het is weêr een peinzende dame, staande in een hal met een bloem in de hand achter een vaas met bloemen, zonder daar naar te kijken. Ook op de poes aan haar voeten en het landschap voor haar let zij niet. Haar gelaat heeft een droefgeestige uitdrukking. Wordt ook zij door Weedom gekweld? Dit keurig werk met bijna transparante kleuren geschilderd, behoort thans aan den heer R. B. Angus, te Montreal.

In 1873 fantaseerde hij nog eens. Wij hebben hier 't oog op de *Doopgang* (The Christening). Vermoedelijk heeft men dit werk te danken aan den indruk, dien het doopen van Henriëtte's kind op hem had gemaakt. Slechts het gelaat der moeder herinnert aan zijn zuster, overigens is alles phantasie: het Gothisch kerkgebouw, de prachtige kleeding van de moeder en het kind, veel kostbaarder dan Henriëtte kon droomen, het kostuum van den vader. Heerlijk is de ernstige, tevens innige blik, welke de moeder vestigt op haar kind; plechtig de stemming; fraai de compositie met de moeder in het midden en in 't volle licht; heerlijk de rijke bruine kleur, het rood, de toon in de lucht. Op aanbeveling van E. J. van Wisselingh werd het stuk gekocht door Goupil. De schapenschilder Schenck vestigde er de aandacht van mevrouw



MATTHIJS MARIS: Gezicht in Amsterdam.
(Collectie Van Randwijk, Rijksmuseum, Amsterdam).

Lorillard Wolfe op, en toen deze het grootste gedeelte van haar verzameling legateerde aan het Metropolitan Museum te New-York, schonk zij dit stuk aan haar nicht mejuffrouw Lorillard, te New-York, Rhode Island. Deze dame verkocht het in 1908 aan het agentschap van D. Cottier te New-York, en in hetzelfde jaar werd wijlen de heer Greenshields (wien ik deze opgaven dank) eigenaar. Hij reproduceerde het in zijn boek.

Uit dit droomland keerde Matthijs terug, om het *Gezicht in Amsterdam.* Hier wordt een gedeelte der stad zóó nauwkeurig weêrgegeven, dat men vroeg of hij bij een bezoek gemaakte schetsen gebruikt had. In den zomer van 1859 of 1860 had hij er een dag doorgebracht bij den schilder Kiers, dien hij leerde kennen, toen hij werkte bij Louis Meijer. Deze liet hem eenige typische huizen zien, maar schetsen werden niet gemaakt, en later was Matthijs niet in Amsterdam geweest. Hoe kon hij dan zóó'n topografisch juist beeld van een gedeelte der stad schilderen en hoe kwam hij er toe dat te geven uit de hoogte? Het eerste werd beantwoord en het tweede verklaard door de ontdekking dat hij een stereoscoopplaatje had gebruikt. (¹)

De schutsluis, die men op den voorgrond ziet, is de nog bestaande Nieuwe Haarlemsche, waarnaast een ophaalbrug stond, die de Haarlemmerstraat verbond met den Nieuwen Dijk. Uit de richting van de sluis blijkt dat het een gezicht is van den kant van het IJ op den Singel. Men ziet dan ook op den tweeden grond de brug van de Korsjespoort. Verdwenen zijn de ophaalbrug, het brugwachtershuisje en nog eenige andere dingen.

Het schilderstuk is vol beweging. Zie de paarden, de mannen en vrouwen op de straat en de bruggen met onbegrijpelijk fijne toetsen neêrgezet. En dan het kleurengamma; de blanke, van zonneschijn schitterende ophaalbrug, het roode dak van het brugwachtershuisje, het vrouwtje met een teêr paars kleed en witte muts, dat het roer van de schuit vasthoudt, de donker gekleede baliekluiver, die naar dat vrouwtje kijkt. Heerlijk ook de verdeeling van licht en schaduw, de toon van het geheel! Men begrijpt dat Max Eisler schreef: „Souvenir d'Amsterdam was produced just after he came tot the full maturity of his powers, and won him considerable renown, a realisation of the very spirit of the ancient capital. Deep and glowing colour, sun through a gleamy mist of pearly grey." (²) Is het wat sterk, te zeggen dat Matthijs nu reeds gekomen was tot „the full maturity of his powers," onbegrijpelijk schier noemde Matthijs zelf het jaren later: „only a potboiler,

(¹) Mej. Marius, Onze Kunst, Febr. 1908.
(²) The Studio, 1912.



MATTHIJS MARIS: Het liggende Kind.
(Eigendom van den Heer Jae, G. Shepperd, Scranton, Penn., U. S. A.).

made to coin a little necessary money, and one of my suicides." [1]

D. Cottier kocht dit stuk een jaar nadat het geschilderd was. In 1907 was het bij de firma William Marchant & Co. Niet lang daarna werd het gekocht door den heer Van Randwijk, wiens erfgenamen het in 1914 schonken aan het Museum waar het thuis behoort: het Rijksmuseum te Amsterdam.

Op de Memorial Exhibition van 1917 was een *Hoofd van een Jong Meisje*, dat het jaartal 1873 droeg. Dr. Buschmann vond het „een expressief kopje, maar in een bevreemdende harmonie van geel en zwart gehouden en wat houterig van modelé." Zoo iets kan niet gezegd worden van *Het liggende Kind*, in hetzelfde jaar geschilderd. Het sujet ziet men op de foto. Het meisje, nauwelijks twaalf jaren oud, let niet op de zachtgele en de rosewitte vlinders, die boven haar fladderen. De lange, blonde lokken zijn getooid met bloemknoppen. De blauwe oogen peinzen. De witte en zachtblauwe kleeding, waarbij de beugeltasch niet ontbreekt; de bloemen op den voorgrond, alles te zamen vormt een harmonie van onschuld en liefelijkheid. Dit was nu een stuk naar Goupil's smaak. Hij kocht het en eenige jaren later verkocht hij het met een zoet winstje voor £ 800. Doch wat was dit bij de £ 5.1145 welke ervoor betaald werden op de veiling van Andrew Maxwell te Londen in 1910! Thans behoort het aan den heer Jac. G. Shepperd, te Scranton in Pennsylvania.

De Spinster werd een schilderij genoemd, om de erop weêrgegeven jonge vrouw, die voor een spinnewiel zit, met de linkerhand een op haar schoot liggenden vlasstok vasthoudt en met de rechterhand een garenklos opheft tegen haar gelaat. Ook zij zit in de bekende voorhal, dicht bij de open deur. Op haar valt het volle licht, en zij vormt het middenpunt der voorstelling. Eenvoudig is zij gekleed, een lichtblauw jakje met de gewone doffen aan elleboog en schouder, een grauwe blauwachtige rok waarlangs de beugeltasch hangt, en een witte boezelaar. Haar gezicht is naar voren gewend. Zij kijkt niet naar het landschap. Dat ziet zij elken dag, en de uitdrukking van haar oogen doet eer gelooven, dat zij den jongen man heeft opgemerkt, die nadert, en dat zij peinst wat hij haar en wat ze hem zal zeggen!

Dit fraai geschilderd stuk werd in November 1891 van de firma Boussod Valadon en Co voor *f* 9000 gekocht door den heer J. R. H. Neervoort van de Poll, die het „Gretchen" doopte. Hij gaf het te genieten op de keur-tentoonstelling van Pulchri in 1899, op de tentoon-

[1] Croal Thomson. The Brothers Maris, 1907, blz. XXVII.

stelling van het Londensch Gildenhuis in 1903, en op de Retrospectieve tentoonstelling, waarmeê Arti in 1910 haar zeventigjarig bestaan vierde. Reproducties ervan vindt men in *The Brothers Maris* van *The Studio 1907* en in de tien jaren later verschenen *Souvenir* uitgaaf van *The French Gallery*. De eerste is verreweg de beste.

Op 't einde van dit jaar kreeg Matthijs een brief van zijn broeder Willem uit Den Haag met een verzoek waarvan hij wel wat vreemd zal hebben opgezien. De werkende leden van Pulchri Studio gaven nabootsingen van beroemde schilderijen (tableaux vivants), waarin eenigen van hen de personen voorstelden in de geschilderde schermen. Volgens Johan Gram (¹) werden in 1864 vertoond o. a. Rembrandt's Nachtwacht, de Huwelijksaanvraag naar Troost, Oubli des Douleurs naar Gallait; in 1865 zes tableaux, waaronder de Anatomische Les naar Rembrandt en Gallait's Lijken van Egmont en Hoorne.

Pulchri wilde nu een door Gram en anderen niet vermeldde nabootsing van J. L. A. Th. Géricault's schilderij *De schipbreuk der Medusa* uit het Louvre geven. Een keus die ons verwondert, want dit in 1819 voltooid en tentoongestelde werk heeft een sterk melodramatisch karakter. Men ziet het vlot, waarop 149 slachtoffers zich trachten te redden. Honger dorst, wanhoop teisterden de ongelukkigen. Een matroos en een neger op een ton wuiven hun zakdoeken naar een brik, die aan den horizont wordt gezien, een grijsaard houdt op zijn knieën zijn stervenden zoon. Achter hem staat een passagier, die in wanhoop de haren uit zijn hoofd trekt, en op het voorste eind van het vlot liggen verscheidene lijken. De figuren zijn levensgroot.

Dit werk kon Matthijs niet behagen, maar goedhartig en hulpvaardig, maakte hij een kleine copie in waterverf en verzond die toegevouwen als een brief. Door mejuffrouw Marius (²) weten wij dat de decoratieschilder B. J. van Hoor voor de vertooning de coulissen schilderde, geholpen door zijn leerlingen, want de man was toen 83 jaren. Matthijs' aquarel, nog zóó frisch alsof zij gisteren was geschilderd, kwam later in handen van den kunsthandelaar Preijer, en werd van hem gekocht door den heer M. Knoops, te Amsterdam, die haar nog heden bezit.

Er zijn uit 1874 weinig gedateerde schilderijen. Het eerst noemen wij een variant van het liggende Kind. Het meisje is wat ouder en ligt weêr op een glooienden zandgrond. Maar nu op den rug, met den goudkleurigen haardos, welke op gelijke wijze is versierd als die

(¹) Pulchri Studio, 1847—1897.
(²) Mej. G. H. Marius. De Hollandsche Schilderkunst der 19de Eeuw, bl. 149.

van het Liggende Kind, nu uitgespreid achter en om het hoofd. Van de bloote voeten wordt slechts de linker geheel gezien. De eenvoudige japon zonder mouwen reikt tot den hals. Glimlachend kijkt zij voor zich uit. De linkerarm ligt over de beugeltasch, en in die hand houdt zij een bloem. Den rechterarm steekt zij een weinig omhoog, maar zij grijpt niet naar de twee vlinders, welke fladderen in het lage hout achter haar, en tot titel van het stuk werd gekozen: *De Vlinders*. Het geheel is een heerlijke voorstelling van rust op een warmen zomerdag.

Men zegt, dat Matthijs dit stuk niet aan Goupil wilde verkoopen, maar de chef der Haagsche afdeeling van die firma het wist te verkrijgen voor *f* 600. In 1893 kocht mevrouw de weduwe Calkoen, geboren Zeegers Veeckens, het voor *f* 20.000 van de firma E. J. van Wisselingh en Co. Ongeveer drie jaren later stierf deze dame, en haar dochter mevrouw De Man nam het stuk over voor *f* 10.000, liet het copieeren door den schilder B. Arps, behield de copie en verkocht het origineel voor *f* 25.000 aan de firma Van Wisselingh en Co. bij wie het werd gekocht door den heer W. Burrell.

Matthijs had, zoo als men zich zal herinneren, verscheiden keeren vrouwen geschilderd, die peinsden over een afwezigen geliefde. In *De Spinster* had hij er een gegeven, wier minnaar naderde in de verte. Nu ontwierp hij een tafreel, waar de minnaar zijn geliefde verrast. Deze zit diep voorover gebogen, in het bekende kostuum, met een vlasstok op den schoot, in spanning te luisteren naar den man, die rechts van haar, de voeten zet op een naar haar geleidende trap. Wat haar hart vervult wordt in den titel van het stuk weêrgegeven: *Hij komt!* (He is coming). 't Was een schets, en Matthijs bewaarde haar jaren lang. Omstreeks 1891 schonk hij die aan mevrouw E. J. van Wisselingh, geboren Isa M. M. Angus, die in dat jaar, toen zij vier jaren gehuwd was, met haar man in Londen kwam. Zij leende haar in 1903 aan de tentoonstelling in het Londensch Gildenhuis en in 1917 aan de Memorial Exhibition. Het Burlington Magazine van 1903, The Studio van 1907 gaven er reproducties van, met den titel „a Fantasy".

Hoe later het sujet werd veranderd, ziet men op de ets van W. Hole. [1] Slechts een paar aanwijzingen van het verschil met de schets sta men ons toe. De dame zit weêr voor het spinnewiel bij de opening der rijk versierde voorhal, met een garenklos in de rechterhand op haar schoot. Links nadert de minnaar, nu een fraai gekleede edelman met een kruisboog in de hand. Alles is aangebracht om er iets moois

[1] William Hole was een bekend etser. In het Art-Journal van October 1902 verscheen zijn ets naar het schilderij van Hugh Cameron. „The New Arrival".



MATTHIJS MARIS: De Vlinders.
(Eigendom van den Heer W. Burrell).

van te maken. Reeds de catalogus der tentoonstelling van 1886 te Edinburg wees hierop met de woorden: „A rich interior with cabinets and bric-a-brac". Dr. Buschmann ging verder. Toen hij het stuk had gezien op de Souvenir-tentoonstelling van 1917, schreef hij in Onze Kunst van Maart 1918: „Ik wil van dit schilderij — een „clou" van „deze tentoonstelling — geen kwaad spreken. Het blijft een flink stuk „schilderwerk en gloeit, in zijn rijke kleurenpracht, als email op goud. „Maar het is zoo poeslief, zoo goedkoop-idyllisch, zoo dichterlijk bij „het triviale af, dat men het niet zonder schijn van reden tot de categorie „der „pot-boilers" zou mogen verwijzen. En dit niet wegens het onder- „werp alleen, wat er ten slotte minder toe doet, maar omdat de schilder „te weinig boven zijn verhaaltje uitkomt; hij blijft te zeer steken in „zijn costumes, zijn renaissance-gerij, zijn glas in lood, en het was „blijkbaar ook zijne ambitie niet, om met dit technisch zeer volmaakte „werk fijner snaren in ons gemoed aan te roeren".

„Het publiek" was met dit stuk bijzonder ingenomen. De heer R. F. Hamilton Bruce, te Glasgow, kocht het voor 300 pond. Hij leende het aan verscheiden tentoonstellingen, o. a. aan die te Edinburg in 1886, drie jaren later aan de Dowdeswell Gallery, en op de veiling van zijn

verzameling in 1903 deed het 1.995 pond. De catalogus van The French Gallery, 1917, gaf een reproductie in kleur.

Voelde Matthijs dat hij met dergelijke materialistische kunst zichzelf te kort deed? Dat de materie slechts het instrument mocht wezen voor zijn fantasie? Hij schilderde niet meer een stuk in dezen trant, maar eenvoudige sprookjes, nog wel romantiesch als vroeger, en eenigszins onder den invloed der oud-Duitsche kunst. In dezen zin mag „Hij Komt" een keerpunt in zijn werk worden genoemd.

Men zal zich herinneren, dat Matthijs van jongs af zeer bevriend was met Carl Sierig. Hij had hem na zijn vertrek uit Den Haag niet meer gezien, en was dus zeer verheugd hem op 't eind van dit jaar te ontmoeten. Sierig's vader was instrumentmaker en wilde dat zijn zoon dat ook zou worden. Waarschijnlijk ten gevolge van Carl's vriendschap met de Marissen, wilde hij schilder worden, en oefende zich in stilte. Jacob en Matthijs schonken hem een kist met schildersgereedschap, maar zijn vader gaf eerst gehoor aan zijn wensch toen hij 28 jaar was. Ver in de kunst heeft hij het niet gebracht, doch kon vlot teekeningetjes maken. Zóó kwam het dat de firma De Erven F. Bohn, te Haarlem, hem de illustraties liet teekenen voor de prachtuitgave van Beets' Camera Obscura, die zij wilde drukken, en toen hij deze klaar had, verzocht zij hem naar Parijs te gaan en daar een houtgraveur te zoeken. Gelijk van zelf spreekt ging hij naar Matthijs. Deze, blij hem te zien, ging 's nachts op een rustbank liggen, opdat zijn vriend goed kon slapen in zijn bed. Dank Matthijs' hulp, had Sierig, die haast had om thuis te komen, spoedig accoord gemaakt met de houtgraveurs Smeeton Tilly en Midderigh. De laatste zou de kleinere, de eerste de grootere snijden. Vóór zijn vertrek wilde Sierig zijne erkentelijkheid toonen aan zijn vriend. Vreemdeling te Parijs, verzocht hij dezen een maaltijd voor hen te bestellen. Matthijs, zulke wereldsche dingen ongewoon, dacht „ik zal hem eens laten smullen", met het gevolg, dat Sierig wel wat opkeek van het bedrag. Maar hij kwam op tijd thuis, den 26en Januari 1875, en kon den volgenden dag zijn vrouw geluk wenschen met de geboorte van hun eerste dochter. ([1])

Herinnerde Sierig's bezoek Matthijs aan zijn tien jaren geleden gemaakte aquarellen en schilderijen, waarop o. a. een kind aan een schaap een grasspriet bood over een dwars liggenden tak? Opmerkelijk is in ieder geval, dat hij nu een sujet koos, hetwelk in menig opzicht

([1]) Aan de voorrede van den catalogus der in Maart 1906 gehouden veiling van Sierig's atelier ontleende ik enkele gegevens, en aan zijne weduwe, die nog in Den Haag woont, dank ik enkele inlichtingen.



MATTHIJS MARIS: „The lady with the Goats".
(Eigendom van den Heer Robert Romsay, Glasgow).

daaraan doet denken: een landmeisje, dat over zoo'n tak buigt naar een geit en haar jong (*The Shepherdess with goats*), gereproduceerd in den catalogus van 1917. Hij koos nu geiten in plaats van schapen.

Dit was een klein stuk. Veel grooter is het 1875 gedateerde schilderij, *The lady with the Goats*. Het sujet ziet met op de foto. Het is een prachtig geschilderde idylle, met volkomen evenwicht in de compositie, fraaie verdeeling van licht en donker. In 1903 was het 't eigendom van Robert Romsay, te Glasgow, die het toen leende aan de tentoonstelling in Londen's Gildenhuis, zes jaren later aan de French Gallery, in 1911 aan het Royal Glasgow Institute of Fine Arts en weêr zes jaren later aan de Memorial Exhibition.

Het Burlington Magazine vergat niet het te roemen als „an idyll inadequately described by its prosy title." Dezelfde stemming heerschte in het stuk *The Goats*, dat in hetzelfde jaar werd voltooid. Hier staat het in een geel gewaad gekleed prinsesje op een door struiken omringd heuveltje en zijn de geit en haar jong beneden op den voorgrond. Hamilton Bruce zond het naar de tentoonstelling te Edinburg in 1885, en naar de Memorial Exhibition van 1917. Daar nu was ook het schilderijtje, *The Squirrels* geheeten om de twee roode eekhoorntjes op den voorgrond van een herfstachtig bosch, waarin een in 't wit

gekleed prinsesje den naast haar wandelenden prins op deze beestjes opmerkzaam maakt. Op den achtergrond ziet men in de verte hun kasteel. De aquarel *The Enchanted Wood*, welke op de tentoonstelling van uitgelezen werken in The French Gallery prijkte in 1909 en op den 3en Juni van het volgend jaar door Wallis & Son aangekocht werd op de veiling van A. Maxwell, behoort hierbij vermeld, omdat zij te zien geeft de door struiken omgeven zandige helling, welke voorkomt op eenige der genoemde schilderijen, en met deze was op de tentoonstelling van 1917, mede gereproduceerd in den Souvenir catalogus van The French Gallery. Ook meen ik hier te moeten noemen het schilderij *De Prins en de Prinses*, dat behoorde aan den heer A. Forrester Paton, en in zekeren zin een tegenhanger van „Hij komt" mag heeten. Men ziet er een herfstachtig landschap met een hooge lucht; een duinstrook met laag kreupelhout. Links van een kalen struik zit op den duinrand het jonge prinsesje met een vlasstok, dien zij met de rechterhand tegen 't lijf houdt, en de garenklos in de neêrhangende linker. Rechts van den struik nadert de jonge prins. Hij steekt beide handen omhoog uit vreugde dat hij haar ziet. Nurks zou vragen, waarom zij vlasstok en garenklos meênam daar buiten? Matthijs stoort zich niet aan zoo'n vraag. Hij wilde geven een sprookje van jeugdige liefde, en haar blijdschap. Foto's ervan geven The Studio uitgaaf van 1907 en het Souvenirnommer van The French Gallery tien jaren later, waar het bij abuis een teekening wordt genoemd.

Was het te veel gezegd, toen wij deze werken aankondigden als sprookjes, zuivere droomen ver van al wat materieel is? Zoo niet, dan zal men vreemd opzien van een ook in 1875 vervaardigd werk, een groot stuk, *De Zusters*. Het sujet is een meisje, dat een jonger zusje in de armen houdt tegen 't lijf. Het meisje staat niet zuiver recht en het zusje is totaal misteekend. Bovendien is 't een zoet, week werk, banaal. Het behoorde aan den heer P. G. B. Westmacott, die het in 1887 liet zien op een tentoonstelling te Newcastle-on-Tyne. Na zijn dood werd zijn verzameling teekeningen en schilderijen den 10en Mei 1918 verkocht bij Christie, Manson & Woods te Londen. Er waren negen schilderijen van Matthijs. En dit stuk deed 6200 guinjes, drie à viermaal meer dan de duurste der acht andere, veel fraaiere werken van Matthijs. Jozef Israëls' Gebed voor den Maaltijd deed 3500, Amsterdam van J. Maris 3600, Mauve's Scheveningen van 1874 2900 guinjes. Dat het meisje eenigszins als een Scheveningsche is gekleed, kan toch niet de reden zijn waarom voor dit stuk zoo'n abnormale som werd gegeven. Uit Holland kwamen genoeg schilderijen met gelijksoortige sujetten. Kunnen

wij niet raden waarom voor *De Zusters* zooveel werd gegeven, nog duisterder blijft het hoe Matthijs er toe kwam het te schilderen. Foto's er van behelzen de catalogus der veiling en de „Illustrated Souvenir"-uitgaaf van 1917.

Een in hetzelfde jaar geschilderd stuk, dat *Mijmering* heet, werd door juffrouw Elisabeth Cole gelegateerd aan het Metropolitan Museum te New-York. Aan zijn vriend P. Stortenbeker, in Den Haag, schonk Matthijs een aquarel, die met den titel *Surprise* prijkte op de in 1875 gehouden tentoonstelling der Société Royale Belge des Aquarellistes.

Op de Memorial Exhibition waren twee portretten in olieverf van een dame, het eene geheel en het andere halffiguur, met donkere, schitterende oogen, blijkens de sterke contours nog te Parijs geschilderd. De dame, geheelfiguur, zit te spinnen. Ook *De Kathedraal bij Maanlicht* kan uit dien tijd zijn. Rechts en links rijzen de pilaren, die de in schaduw verzonken gewelven dragen, waaruit drie lichtstralen vallen, één op den voorgrond, en een vrij sterk links. Diepen indruk maakt de groote, stille ruimte. En de *Avond* mogen wij niet vergeten, het landschapje, dat in de laatste maanden van 1861 werd begonnen, maar bleef liggen tot het in Parijs werd voltooid voor den heer E. J. van Wisselingh, en waarnaar de heer A. F. Reicher omstreeks 1885 een fraaie ets maakte voor de firma F. Buffa & Zonen te Amsterdam. Wie van het in schaduw gelegen vervallen kasteel, waarvoor een span, door de ondergaande zon beschenen paarden staat, een goede reproductie wil zien, kan die vinden in dit tijdschrift van Augustus 1912. Het schilderij behoorde gelijk het vorig werk, tot de Memorial Exhibition van 1917. N°. 10 en N°. 39.

Vreemd moge het schijnen, Matthijs' kunst behaagde de Franschen niet. Men weet hoe weig Goupil ervoor gaf, en er is geen werk van hem in Frankrijk gebleven. Het is bijna niet te begrijpen, hoe hij, vooral na zijn verhuizing van de Rue Mercadet naar den heuvel te Montmartre, kon leven. Het was hem niet ontgaan dat Daniel Cottier, een Schot, die zich in 1869 te Londen gevestigd en daar een kunsthandel opgezet had, welke vooral bloeien ging, toen E. J. van Wisselingh in 1874 bij hem was gekomen, herhaaldelijk zijn werk kocht van Goupil. Dien Cottier had hij op 't oog, toen hij in 1888 aan den heer Berckenhoff schreef: (1)

It happened in these days, when I was working hard for creditors en huren en belastingkantoren, that a man came to me from over the water... He bought from Goupil every bit there was left of my things. I felt ashamed of. He was staying in the Grand Hotel, and money was nothing to him, come one day to fetch me with two of his friends

(1) Onze Eeuw, 1917, afl. 10.

in a swell carriage from the Hotel, and had a drive to Versailles, and feastings, and—he was showing himself so friendly and generous disposed towards me, that *after a year or two*, talking and talking, and trying his best to get me to come over to England, I did. I should be so nice, be amongst friends, and have a little home for myself and try to work out quietly my own capacities. There was a temptation for me to jump at. Also I sold my things in Paris, or rather the things Jaap had left me and came over to England.

Tot opheldering van het laatste herinnert Berckenhoff, dat Jacob voornemens was geweest naar Parijs terug te komen; o. m. liet hij achter een groot aantal schilderstudies, die Thijs mee naar Londen nam, en die eerst na den dood van Jacob in het bezit kwamen van zijn weduwe. De meeste zijn toen in 1902 door Fred. Muller & Co te Amsterdam in veiling gebracht.

Twee jaren, van 1875 tot 1877, had Cottier noodig om Matthijs over te halen naar Londen te komen. [1]

Wordt voortgezet. P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK.

[1] Zie Berckenhoff's studie in Onze Eeuw.





ROMEO DUMOULIN



NDER de talenten welke zich sedert den oorlog hebben geopenbaard, zijn er weinige zoo oprechte als dat van Romeo Dumoulin. Korten tijd geleden werd door hem een tentoonstelling gehouden, die niet minder dan 140 nummers telde,(¹) en er niet weinig toe bijdroeg om onzen geest af te leiden van de eeuwige nachtmerrie van puinen, slagvelden, verschrikkingen, domheden en schanddaden van den wereldgeesel. De nog zeer jonge Dumoulin openbaarde er zich als een teekenaar van eerste kracht, in een tijd dat zoovele „schilders" te nauwer nood nog schilderen, en in 't geheel niet meer teekenen. Zonder zich te laten beïnvloeden door de modes en scholen die lijden aan de koorts en de verdwazing van dezen beroerlijken tijd, bestudeerde hij de gebaren en de omgeving van onze kleine luidjes uit de volksbuurten en hun rasgenooten uit de Brabantsche dorpen, en wist ze meesterlijk weer te geven. Tooneeltjes op straat en op den buiten vonden in hem een geestigen en tevens gevoeligen vertolker. Zoo zal hij aan een ploeg straatplaveiers, die hun zwaar werk verrichten, een buitengewoon relief en accent verleenen, en doen zien hoe hun forsche gespierdheid, hun versleten plunje, hun zoo ambachtelijke en toch zoo menschelijke gebaren beantwoorden aan den rythmus en de zwaarte van hun gereedschap. Elders, bij een straathoek van een buitenwijk, beleven we een opstootje, een alarm, een heele buurt te hoop geloopen voor een huiskrakeel, een vechtpartij, een dronkemanskuur, een dievenjacht of ieder ander „standje". Men kijkt uit de vensters, verdringt zich op de stoepen, loopt de straat op, rept zich, scheldt den schuldige uit, en zelfs gebrekkige grijsaards, zwaarlijvige klappeien, kwajongens, ja zelfs krukkendragers mengen zich onder de menigte.

Elders zien we de verhuizing — blijkbaar met de stille trom —

(¹) Salle Æolian. Brussel, Maart 1919.



ROMEO DUMOULIN: Straatjongen met de flesch.

van een armzalig huisgezin: mannen, vrouwen, oud en jong duwen of trekken aan het waggelende karretje, waarop op goed geluk de meest verscheiden voorwerpen zijn opgestapeld.

Verder heeft een bende kleuters beslag gelegd op een ledigen stootwagen, en gaat daarmee aan het wippen, op gevaar van armen en beenen te breken.

's Zondags, op een dorpsplein, op het oogenblik der mis, behoefde de kunstenaar de kerk niet binnen te gaan om er schilderachtige onderwerpen te vinden; hij vergenoegde zich met wat er onder het portaal gebeurde: twee tegen den ingang aanleunende boeren, in een ter dege gewrongen houding, gebruiken hun breede knuisten als een soort gehoorhoren, om het sermoon van mijnheer Pastoor beter te kunnen verstaan, terwijl de klokkeluiers gebruik maken van hun rusttijd, om de zeelen los te laten en zich hartstochtelijk in hun kaartspel te verdiepen.

Begaafd als hij is, moest R. Dumoulin zich als een volmaakt illustrator openbaren; *Broer Frutsel*, een Brusselsche vertelling van een onzer beste jonge letterkundigen verluchtte hij op even sierlijke als geestige wijze, met evenveel werkelijkheidszin als fantazie. De snaaksche uitbundigheid van den verteller wist hij nog te overtreffen, en de rabelaisiaansche trekken van den tekst met zijn losse teekenstift aan-



ROMEO DUMOULIN: Kwâjongen.

schouwelijk te maken. Na hetgeen we over den aard en de strekking van zijn talent gezegd hebben, valt het niet te verwonderen dat Dumoulin uitmunt in het weergeven van de Brusselsche straatjeugd. Niet met dien geest van overdrijving en caricatuur, die velen zijner collega's een te gemakkelijk succes verschafte, maar met een minder oppervlakkig realisme, een juister, scherper observatie, een meer ontroerende, een menschelijker psychologie. In tegenstelling met de satirici, die hun volksmodellen in partijdig-burgerlijken geest behandelen, en zich beschermende en superieure airs geven, zal Dumoulin het bijzonder soort elegancie doen uitschijnen van de jammerlijkste plompheid of de meest

gewaagde ongedwongenheid onzer lazzaroni, en zonder ze te verweeken of te verfraaien weet hij te behouden wat hun verslenste en vergroeide physionomie nog voor jeugdigs, onschuldigs en aantrekkelijks heeft behouden. In die studies onzer Marolliaansche jeugd weet hij niet alleen bekoring en gracie te leggen, maar zich zelfs tot het pathetische te verheffen, dat is te zeggen tot de waarlijk groote kunst.

En zoo ik hem onder de modernen, dadelijk bij Steinlen zou vergelijken, om den geest, de juistheid, het natuurlijke, het gevoelige zijner stift, zou ik een voorvader van nog hooger beteekenis kunnen noemen in Esteban Murillo.

Ja, Romeo Dumoulin zal voor onze kleine „Marollen" hebben verwezentlijkt, — voor die „voyous de velours" zooals ik ze in mijn roman *L'autre Vue* noemde — wat Murillo deed voor de kleine Spaansche bedelaars en vagebonden — voor al die „picaros" die in zoovele heerlijke verhalen beschreven werden door een Guzman d'Alfarache, een Hurtado de Mendoza, in al die geschiedenissen, welke juist om die modellen in lompen, om die luizige maar bevallige helden „picaresco" romans geheeten werden.

Evenals de blootvoeters van Murillo, op zijn minst even stralend en misschien levendiger dan de engelen zijner Hemelvaarten, evenzoovele Lazarille de Tormes voorstellen, zouden de kwajongens van Romeo Dumoulin Palul, Zwolu, Bugutte of Tourlamain kunnen heeten. Zonder twijfel heeft de muze van onzen Brusselschen kunstenaar hem gezegd wat mijn Laurent Paridael, de liefhebbende makker der kleine vagebonden van het Marollen-kwartier tot zichzelf sprak: „Regarde-le bien cet ange des ruelles et des impasses, grave sa ligne et son ton dans ta mémoire, à défaut de pinceaux et de couleurs pour les fixer sur la toile; tu ne les retrouveras sans doute plus dans une posture si avantageuse, ce polisson aux grands yeux noirs, aux pommettes saillantes, aux cheveux rebelles et crépus, affriolant à croquer; valant, déluré et précoce, dix mille gosses de riches, quoiqu'il porte un folzar tellement élimé qu'on lui voit la moitié des cuisses, et que les loques pendillent autour de ses tibias. Marque aussi sa frimousse chiffonnée, un peu narquoise, plissée par un rire sonore où toute la blague du voyou puéril et profond, qui a jugé la misère sociale et qui sait que le mieux est de s'en gausser pour s'y résigner . . . ."

Blijven de modellen van Romeo Dumoulin steeds bij die philosophie, bij dit stoïcisme? Meer dan één zou me er doen aan twijfelen, want zoo hun vertolker uitstekend hun zorgeloosheid, hun snakerij, de opgeruimdheid onzer bengels heeft weergegeven, — heeft hij hen op andere



ROMEO DUMOULIN: Landloopertje (Steendruk).

oogenblikken, juist wanneer de kunstenaar zichzelf mijns inziens overtreft, doorzien, doorzocht, gepeild tot in hun verborgen instincten, en hun doen opbiechten over hun innigste droefheid, hun bijgedachten, hun ondeugden en hun subversies.

Sommige dezer jonge Brusselsche paria's zijn even ontroerend als zekeren deugniet van Murillo, die met een brandstichtersblik zijn medeplichtige beloert, terwijl hij zijn deel van den geroofden druiventros binnenspeelt. Zoo herinner ik mij uit die reeks van Dumoulin zekeren kleine met onderlegen gezicht, niet zonder adel, die neergezeten is, de handen op de knieën gedrukt: ik denk ook aan zeker landloopertje, van bepaald verontrustend uitzicht, uitgestrekt, het hoofd op de hand



ROMEO DUMOULIN: Straatplaveiers.

rustend — ongetwijfeld bezig met verkeerde gedachten uit te broeden; — maar ik houd vooral van een prachtigen steendruk, misschien het meesterstuk van den jongen meester, waarin hij een mijner „voyoux de velours" heeft voorgesteld, verdiept in een droomerij die even duister is als de figuur zelf, waarin alleen de waarlijk onheilspellende oogen glinsteren — een misdadige *pensieroso*, wiens droomerij een griezelige werkelijkheid worden zal.

GEORGES EEKHOUD.





WILLEM KALFF

(Vervolg en slot).



Na de ontwikkeling van Kalff's kunst behandeld te hebben, is het wenschelijk die kunst in het algemeen te bespreken. Kalff dan heeft maar één soort van stilleven geschilderd, bestaande uit de bekende voorwerpen als glazen, schelpen, bekers etc.; ze bevinden zich gewoonlijk op een houten of marmeren tafel, die meestal met een Turksch kleed bedekt is. Het zijn alle kostbare, van fijnen smaak getuigende voorwerpen, zooals ze voorkwamen in de woningen der welgestelde burgers uit het midden der 17de eeuw, voorwerpen, die Kalff zeer zeker in zijne onmiddellijke omgeving moet aangetroffen hebben. De zilveren kannen vooral zijn wat maaksel betreft werkelijk zoo voortreffelijk, dat een zeer bekwaam meester ze wel moet vervaardigd hebben. Men heeft dan ook allereerst aan den beroemden Amsterdamschen goudsmid Lutma gedacht, die leefde in de 2de helft der 17de eeuw. Ik geloof echter, dat ze eerder vervaardigd zijn in het einde der 16de of begin der 17de eeuw, misschien wel door Vianen of iemand uit diens omgeving. Bij nadere beschouwing van de versiering wordt men in deze meening versterkt. In de eerste plaats zien we een om het geheele voorwerp zich omhoogwindende spiraalbeweging van de ornamentale versiering, zoodat de verschillende onderdeelen, waaruit zoo'n kan bestaat — voet, buik en hals — zeer geleidelijk in elkaar overgaan, zich ternauwernood meer laten onderscheiden als afzonderlijke deelen. We kunnen ook vaststellen, dat die ornamentale versiering tevens vliesachtig is. Nu vindt men ook bij het goud- en zilversmidswerk van Vianen en diens omgeving en niet bij Lutma een dergelijke wijze van bewerken, bij Vianen toch zijn voet, buik en hals der kannen altijd streng gescheiden en is de versiering altijd veel stijver dan bij Lutma, meer alsof het geheel plotseling was gestolten

bij de bewerking van het vloeibare metaal [1]. Merkwaardig is de versiering van de porseleinen kom op een der schilderijen in het Berlijnsche Museum, het decor bestaat nam. uit gepolychromeerd email; dit gepolychromeerd email is iets wat zeer zelden voorkomt, wellicht alleen op een stuk in het South-Kensington Museum.

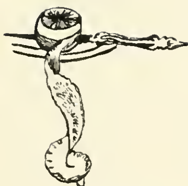
Bespraken we hierboven het onderwerp van Kalff's schilderijen, zoo heeft men thans de wijze te beschouwen, waarop dat onderwerp behandeld is. Kalff's kunst is veel meer een kunst van uiterlijkheid dan van groote diepte. Om die uiterlijkheid is zij echter belangrijk. Kalff's stillevens zijn rustiger dan die der meeste Hollandsche 17de-eeuwsche stillevenschilders. Men krijgt dien indruk ten eerste omdat er in vergelijking met die der andere, bijv. met de Heem, een gering aantal voorwerpen op Kalff's schilderijen voorkomt, ook doordat er door Kalff zeer weinig details weergegeven worden in vergelijking met de tal van bijzonderheden op stillevens als bijv. die van Mignon. Het gevoel van rust, dat uit Kalff's stillevens spreekt en dat soms zelfs tot een zekere strakheid komt, wordt echter voor een groot deel veroorzaakt door den onderlingen stand der voorwerpen op zich zelf en ten opzichte van elkaar. Zooals reeds bij de vroegere werken ter sprake kwam, staan de voorwerpen bij Kalff gewoonlijk rechtop; bij voorkeur plaatst Kalff lange voorwerpen in elkaars buurt of oversnijden hun vormen elkaar. Een uitzondering hierop maken de blauw porseleinen schalen met vruchten, die meestal schuin staan (op den voorgrond), zoodat de inhoud zoowel als de kleur en binnenteekening van de schaal te zien is. Soms zijn de voorwerpen in twee rijen opgesteld, waarvan de achterste dan gewoonlijk uit doorschijnende voorwerpen als glazen, bokalen etc. bestaat, waardoor een aesthetisch effect verkregen wordt: het afsteken van verlichte voorwerpen tegen een donkeren achtergrond; meestal echter, vooral op latere werken, zooals we zagen, vormen de voorwerpen te zamen een driehoek, waarvan de grootste zijde van een der diagonalen van het paneel vormt, het overige deel van het schilderij blijft verder leeg. Bij een opstelling als de laatste bestaat de diagonale lijn gewoonlijk meer uit doorschijnende voorwerpen als glazen etc.

Toch zijn Kalff's stillevens verre van stijf, ze zijn sierlijk, sierlijk steken de bloemen in de kan, hangt een tak bladen of horlogelint van tafel en schildert Kalff een citroenschil dan is die sierlijk gekronkeld, zelfs de randen toonen ronde vormen, ze zijn geschulpt. Men begrijpt

[1] Afb. van het goud- en zilverwerk van Lutma en van Vianen. Dr. A. Pit: Het Gouden Zilverwerk in het Nederlandsch Museum.



P. CLAESZ.
(Museum, Cassel).



G. W. HEDA.
(Rijksmuseum, Amsterdam).



J. D. DE HEEM.
(Museum, Cassel).



ABR. VAN BEYEREN,
(Museum, Brussel).



W. KALFF.
(Museum, Berlijn).

het beste de eigenaardigheden van zulk een citroenschil bij Kalff, wanneer men ze eens vergelijkt met citroenschillen bij anderen (afb.). Beschouwen we achtereenvolgens een citroenschil van P. Claesz, Heda, de Heem, van Beyeren en Kalff. We zullen dan zien hoe verschillend zoo'n schil weergegeven wordt door deze schilders. Bovendien vormen ze chronologisch een belangrijke reeks, want de citroenschillen van de twee eerstgenoemde schilders zijn uit de eerste helft der 17de eeuw en toonen andere eigenschappen dan die der drie andere. Ze zijn breed, dik en taai, met veel details, er valt een groot verschil tusschen het witte van den binnenkant en de geel-bruine kleur van den buitenkant te constateeren, ze vormen een slinger met slechts twee of drie bochten, en in het geheel zien ze er uit als een sierlijk geschreven sierletter. De citroenschil van P. Claesz is echter in vergelijking met die van Heda toch veel schilderachtiger weergegeven, het was den eerste meer te doen om de nuances op de oppervlakte — we zien bij hem dan ook slechts een klein gedeelte van den effen binnenkant, terwijl bij Heda het lineaire meer op den voorgrond treedt, waarom dezen dan ook juist gaarne den witten binnenkant weergeeft, waarbij immers de omtrek van grooter gewicht is. Tegenover de citroenschillen van Claesz en Heda staan die van de Heem, van van Beyeren en W. Kalff met

hun grootere sierlijkheid, hun sterkere tegenstelling van licht en donker. Die van de Heem is dun en smal, ze krult zich telkens om en ziet er als een lint uit, de Heem toont noch een sterke voorkeur voor binnen- noch voor buitenkant, het is hem te doen om het sierlijke liggen. Van Beyeren geeft ook een sierlijke citroenschil, maar deze heeft meer substantie, ze is daarbij breed, iets dikker dan bij de Heem, krachtig van beweging is de wijze waarop de bochten zich slingeren, waarbij dan eens een stuk van den binnenkant, dan van den buitenkant te zien komt; de schil is strak gespannen, nog vol krachtig sap hangt zij naar beneden, voorzien, nog stevig er aan bevestigd zelfs, van het puntje dat boven op iedere citroen zit; de randen zijn gekarteld. En tenslotte dan Kalff's citroenschil, ze is veel drukker, men kan zelfs van gemaniëreerd spreken, in vele bochten hangt zij spiraalvormig naar beneden, zoodat telkens een donker deel met een lichter afwisselt; bij voorkeur echter geeft Kalff de buitenzijde weer, slechts een enkel keer laat hij een stukje van den binnenkant zien. Aan de oppervlakte der schil geeft hij een groot aantal nuances van lichte en donkere stippen en vlekjes weer, de randen zijn geschulpt. Terwijl bij van Beyeren de geheele schil meer in een vlak ligt en de horizontale richting afwisselt met den verticalen stand, heeft die van Kalff grootere perspectievische verschillen tusschen eerst en laatst afgeschilde gedeelte der schil aan te wijzen; ook loopen de verschillende stukken evenwijdig aan elkaar en spiraalvormig naar beneden.

Keeren we thans terug tot de verdere bespreking van Kalff's stilleven in het algemeen.

Belichting en kleur zijn twee belangrijke factoren in zijn kunst. De voorwerpen staan bijna altijd in het halfdonker, soms in een nis, soms tegen een donkeren achtergrond aan en zijn zóó verlicht, dat het zou zijn alsof ze toevallig zoo bijeen in de ruimte van het interieur hadden gestaan, wanneer de compositie van het stilleven ons niet leerde, dat de samenstelling een opzettelijke is. De voorwerpen zelf geeft Kalff bij voorkeur vol glanzingen en glimlichten weer, en in de halfdonkere atmosfeer maakt dit des te meer effect. Kalff kiest gaarne voorwerpen, die van natuur reeds de eigenschappen van te glanzen bijzonder sterk hebben, zooals glazen, open horloges, nautilusschelpen etc. Houbraken, in het begin der 18de eeuw, roemt Kalff in het schilderen van dergelijke voorwerpen. Deze schrijver zegt van Kalff in zijn „Groote Schouburgh": „Willem Kalff, die 't stilleven en voornamelijk goud- en zilverwerk, paarlemoer, horens en agate heften van messen zoo wonderlijk uitvoerig en natuurlijk wist te schilderen".

Het kleurenensemble van Kalff's stillevens wordt gewoonlijk gevormd uit een combinatie van geel en blauw (blauw porseleinen schotel, citroen en sinaasappel), waarnaast een zilver met oranje (kan met weerschijn van een sinaasappel); rood komt betrekkelijk weinig voor, groen meer; soms heeft men ook nog een vrij hard rose, in den vorm van een roos. Waren belichting en kleur dus van bijzonder gewicht op Kalff's stillevens, zijn kunst getuigt bovendien van een buitengewoon groote technische bekwaamheid.

De groote technische bekwaamheid is een typische eigenschap van de meeste 17de-eeuwsche Hollandsche genreschilders, doch bij Kalff en Joh. Vermeer treden ze buitengewoon sterk op den voorgrond. Kalff schildert de oppervlakte van een citroenschil ruig en korrelig, hij zet overal op donker fond lichtere stippen en punten, schijnbaar op een min of meer zorgelooze wijze. Op eenigen afstand is het effect van deze wijze van doen buitengewoon suggestief en komt zij overeen met de wijze van werken bij Johannes Vermeer. De buitengewone vaardigheid, waarmee Kalff dergelijke lichteffecten weergeeft zouden er licht toe kunnen leiden in het virtuose te vervallen, zoodat dientengevolge de schilderijen levenloos zouden worden, doch Kalff's stillevens, hoe bekwaam technisch ook, zijn toch nooit dor van uitvoering. Terwijl Joh. Vermeer echter even groote, bijna gelijkvormige (ronde) en gelijkgekleurde stippen op eenigen afstand van elkaar geplaatst, aanbrengt, schildert Kalff ze verschillend van vorm, ze zien er wolliger van substantie uit en hun omtrek is weinig regelmatig; ook zijn de tegenstellingen der verschillend gekleurde stippels krasser dan bij Vermeer (¹). Overeenkomst toont bovendien Kalff's kunst met die van Joh. Vermeer door de combinatie van geel en blauw; deze combinatie komt bij Vermeer o. a. voor op „De Brief" in de collectie van der Hoop in het Rijksmuseum te Amsterdam en op „De Vrouw met de paarlen" in het Berlijnsche Museum.

Van het leven en de persoon van Kalff is — behalve wat we reeds aan het begin van deze regels meedeelden omtrent zijn geboortejaar en datum van sterven — weinig bekend. We weten dat Kalff als mensch in hoog aanzien stond bij zijne tijdgenooten. Houbraken is vrij uitvoerig over hem, hij roemt hem om zijn goed oordeel, zijn belezenheid en zijn hulpvaardigheid jegens de menschen: we hooren ook van dezen schrijver, wie de menschen waren met wien hij omging.

(¹) Kalff's wijze van citroenschillen te schilderen is ook geheel anders dan bij Heda, die de oppervlakte van zijn citroenschil voorziet van langwerpige slingers verf, die het hoogste geel aangeven.

Houbraken noemt Pot als Kalff's leermeester; hij vertelt verder hoe Kalff den schilder G. Verhoek bezocht, die evenals hij zelf aan jicht lijdende was en dat hij de kunstkoopers Hellemans en P. J. Zomer goed kende. Tenslotte verhaalt Houbraken hoe Kalff op een avond naar zijne woning gaande, in het donker viel, hetgeen den dood tengevolge had; den 3den Augustus 1693 weten we, werd hij begraven. Uit een andere bron vernemen we [1], dat Kalff 9 Juni 1661 deel uitmaakte van een commissie — waartoe ook de schilders Allart van Everdingen, Jac. Ruisdael en Bar. Jacobsz behoorden — die ten doel had onderzoek te doen naar de echtheid van een schilderij. Kalff ontkende toen dat bedoeld schilderij door den zeeschilder Jan Porcellis geschilderd was. Ook op 16 Sept. 1653 had een dergelijk onderzoek plaats gehad (weer was het een zeestuk) waarbij Kalff eveneens onder de beoordeelaars was, terwijl ook Rembrandt het stuk gezien had en zijn instemming betoogde [2]. Hoog in aanzien stond Kalff bovendien in het buitenland o. a. bij den Keurvorst van Brandenburg, die voor zich een verzameling willende aanleggen, de hulp hiertoe had ingeroepen van eenige Nederlandsche kunstenaren, waaronder ook Kalff. In het begin der 18de eeuw hadden Kalff's stillevens maar geringe waarde meer, zooals Houbraken uitdrukkelijk zegt, ook in de eerste helft der 19de eeuw apprecieerde men zijn stillevens maar weinig te oordeelen naar de prijzen, die zijn schilderijen op de veilingen opbrachten.

Zoo zien we, als we alles te zamen vatten, Kalff als een schilder van stillevens, die volstrekt niet minder belangrijk waren als sommige portretten en bijbelsche voorstellingen van zijn tijd. In zijn kunst zijn de barokke elementen van de 2de helft der 17de eeuw duidelijk merkbaar o. a. in den vorm der voorwerpen, in de wijze, waarop hij citroenschillen weergeeft, in de verlichting. Ook bij van Beyeren waren barokke elementen aanwezig, zooals ik elders aantoonde (*Onze Kunst* 1918, Mei en Juni), doch waar van Beyeren altijd voornaam en grootsch is, is Kalff wel eens te uiterlijk, een weinig te sterk sprekend in kleur of techniek, druk pronkerig niettegenstaande de voorwerpen in een rustigen stand gegeven zijn. Had van Beyeren blijkbaar veel invloed uit het zuiden ondergaan — van Italianen en Vlamingen (Rubens), misschien ook van Franschen kant — bij Kalff merken we van dat alles niets. Beide echter, zoowel Kalff als van Beyeren blijken in nauw verband te staan met Rembrandt's kunst wat de belichting der schilderijen betreft. Kalff's

(1) Oud-Holland 1888, p. 21, zie p. 1.

(2) Bredius: Künstlerinventare, t. VIII.

kunst werd echter niet dieper door de bekendheid met Rembrandt's werk, het bleef vooral bij het overnemen van de uiterlijke eigenaardigheden der belichting. Zijn kunst hangt bovendien nauw samen met die van Johannes Vermeer wat de techniek betreft, zooals we hebben gezien.

Meer dan de stillevens van Abraham van Beyeren, van wien geen leerlingen bekend zijn, terwijl we ook onder de 17de-eeuwsche stillevenschilders er geen vinden, die in zijn trant geschilderd heeft, blijken de stillevens van Kalff tot navolging aanleiding gegeven te hebben. De meeste van deze Kalffachtige stillevens, welke zich in verschillende musea, particuliere verzamelingen en in den kunsthandel bevinden, blijken bij nadere beschouwing het werk te zijn van een der beide *van Streeks,* van Jurriaen, die leefde van 1632—1687 of van Hendrik, die 1650 geboren werd en 1712 stierf. Op de werken, die door hen met hun naam zijn voorzien komen wel is waar dezelfde soort van voorwerpen voor als op die van Kalff — op marmeren tafels met Turksche kleeden staan, zooals bij gene, nautilusbekers, glazen, porseleinen kommen en zilveren borden, ook den donkeren achtergrond hebben hun schilderijen met die van Kalff gemeen, maar op hun schilderijen ziet men ook meestal een groote, dikbuikige, blauwporseleinen vaas met deksel, die bovendien een zeer eigenaardige blauw-groene tint heeft, terwijl we ook gladde, zilveren borden bij hen vinden, in de plaats van die met dikke bewerkte randen bij Kalff. Doch er is meer: scherper steken bij de van Streeks de verlichte voorwerpen af tegen den donkeren achtergrond en in vergelijking met de compositie van Kalff is die bij de van Streeks min of meer leeg te noemen: alle voorwerpen bevinden zich in één hoek van het schilderij. Technisch staan de schilderijen der van Streeks niet op dezelfde hoogte als die van hun voorganger, ze zijn veel gladder geschilderd, missen ook het glinsteren en de tintelingen, die Kalff's werk zoo pittig doet zijn, ook diens uiterlijke voornaamheid, en van geraffineerdheid is bij hen in het geheel geen sprake; uit hun stillevens spreekt een ingetogen deftigheid, strak en fijn is de teekening van de in min of meer doffe tinten geschilderde voorwerpen. Jurriaen van Streek, de oudste der twee, is tevens de belangrijkste. Volgens Houbraken was deze een uitnemend schilder. Hij maakte „gepluimde helmetten, boeken, brieven, speeltuigen en alles wat daartoe behoort, ook wel een dootshooft of iets diergelijk om het ten zinnebeeld van de vergankelijkheit des menschenleven te doen strekken, 't welk hij met zulk een goed oordeel 't zamen schikte, dat het een tegens het ander zijn behoorlijke werking deed, zijn licht en bruin wist hij wonderwel waar te nemen en hij had

een stout penseel...." Verscheidene van zulke stillevens kennen we van hem o. a. in Amsterdam, Rotterdam, Leiden, vroeger één in de coll. Rahr te Utrecht, in de verzameling Reuterkröld in Stockholm enz., maar hoewel er in de archiefstukken herhaaldelijk sprake is van een Vanitas, is ons een dergelijke voorstelling van Jurriaen van Streek niet overgebleven. Van Hendrik van Streek, de zoon van Jurriaen, bevinden zich stillevens in de musea te Schwerin en in de coll. de Stuers te Parijs. Deze Hendrik van Streek was, zooals Houbraken weet te vertellen, voornamelijk beeldhouwer, op later leeftijd ging hij in de leer op raad van M. Hondekoeter bij Emanuel de Witte, den bekenden schilder van kerkinterieurs.

Ook de beide *Luttichhuysen*, Simon en Isaac, waren schilders in den trant van Kalff. (Simon 1610 te Londen geboren, stierf omstr. 1662, ook Isaac werd te Londen geboren in 1616). Zij schilderden vanitassen en andere stillevens, maar ook portretten. De oudste, Simon nam in 1653 deel aan de expertise, waarbij ook Kalff tegenwoordig was, zoodat dus hier een archiefstuk bewijst, dat er een zekere verhouding tusschen deze twee bestond, zooals we ook Treck in verband met Luttichhuys hooren noemen: in 1661 overschilderde laatste genoemde nam. een schilderij van Treck. Zijn stillevens bevinden zich in het Kaiser-Friedrich Museum te Berlijn (1649), verz. Eriksberg, Gumprecht, Gal. Nostitz (1649). S. Luttichhuys geeft gaarne op zijn stilleven een omvergeworpen kan weer, ook komt een zuil of gebeeldhouwde tafel meermalen voor. Van Isaac Luttichhuys is maar één stilleven bekend nam. dat uit de coll. Goudstikker van 1695 of 93.

Tot de schilders, die zich min of meer bij Kalff's wijze van schilderen aansloten, behoort ook *Barend van der Meer*. Het stilleven uit de Hallwyck-collectie doet sterk aan hem denken wat betreft compositie; het rustige staan der voorwerpen en de schuinstaande kom, ook dat met de vele glazen te Würzburg doet aan Kalff denken, beide gaven bij voorkeur het glinsteren en tintelen van het licht op dergelijke voorwerpen weer. Een van zijn stillevens, dat zich bevond op de Utrechtsche tentoonstelling in 1890, is 1668 gedateerd, twee andere 1689 (te Würzburg en Weenen). Van zijn leven is ons verder niets bekend, dan dat hij 1683 te Maarsen in het huwelijk is getreden met Gertr. Dusart.

Ook een enkel stilleven van *Sant-Acker* doet sterk aan Kalff denken nam. dat in de coll. de Stuers te 's Gravenhage en dat in het Rijksmuseum te Amsterdam. Op het laatste gaat een groote warmte in de kleur gepaard met een buitengewoon slordige teekening.

Thans zijn we aan het einde der bespreking van de stillevens gekomen van Kalff en van die uit zijne omgeving: ik hoop er in geslaagd te zijn een eenigszins duidelijk beeld van hun werk voor oogen gesteld te hebben.

IMA BLOK.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:

VEREENIGING TOT BEVORDERING DER GRAPHISCHE KUNST ✠ STEDELIJK MUSEUM ✠ Van alle beeldende kunsten is de z.g *graphische* degene, die bestemd is het meest te komen binnen het bereik van het groote publiek. Toch zijn de ets, de litho en de houtsnede niet zoo populair als het schilderij. Men kent de uiterlijke techniek minder goed en begrijpt niet de eischen van een kunstvak, dat dikwijls met het *mindere* van zijn middelen het *meerdere* bereikt, omdat het min of meer onbewust vertrouwt op de onmisbaarste aller factoren in kunst: de phantasie. Dit is verwonderlijk, omdat men toch in een veel-lezend lánd als het onze veel graphisch werk onder de oogen krijgt. De aesthetische smaak is in dit opzicht vooral slecht geoefend, en daarom schijnt het mij een goed werk, dat er een Vereeniging is gesticht, die geregeld tentoonstellingen zal inrichten. Met deze eerste belangrijke verzameling van 238 graphische werken van 31 kunstenaars is zij verrassend goed geslaagd. Het is te hopen dat het succes evenredig zal zijn aan de aesthetische waarde. [Men kan zich hier met een betrekkelijk minimum van geld een maximum van schoonheid koopen].

Een bijzondere hulde wordt gebracht aan F. Hart Nibbrig († 1915), wiens litho's wel den weg naar het hart des volks hebben gevonden. Er hangen hier o. m. enkele kalenderprenten (4—11).

Oude bekenden zijn M. Graadt van Roggen (ets, droge naald en litho), D. Harting, G. C. Haverkamp, Toon de Jong, S. Moulijn (litho), Dirk Nijland (houtsnede), Jan Poortenaar, M. W. van der Valk, J. G. Veldheer en L. O. Wenckebach, — die ook nu geen nieuwen kant van hun talent vertoonen. De eerste verrast evenwel altijd weer door de eenheid van het aesthetisch-gevoelige en technisch-bekwame van zijn handwerk, terwijl men b.v. bij werk van v. d. Valk het impressionistisch natuur-gevoel in een vrijwel lukraak tasten en een ten naastenbij van de techniek voor lief moet nemen.

W. Degouve de Nuncques stelt, hoe sympathiek wij zijn zeer naif-gevoelig werk ook vinden, onzen zin voor humor op een te harde proef. Zijn Nocturne (15) is waarlijk te mal om „au sérieux" te worden genomen. En toch, deze veel te naïeve voor onzen overbewusten tijd, kan in een litho als „La Fuite" iets van bijbelsche verbeelding geven. Ach, het is slechts ‚iets'; maar dat is al een bijzondere verdienste.

Hoeveel wereldwijzer is niet de andere „genoodigde": de Vlaming W. Paerels, niet slechts in zijn figuur-, maar ook in zijn natuurstukken, b.v. in de vlugge zwier der „Schuiten in de Waal" (23), aesthetisch geschat een meesterstukje.

Doch vooral de derde genoodigde, de Vlaming Walter Vaes, komt schitterend voor den dag met een groote reeks etsen, zinnebeeldige diervoorstellingen, vol *tragischen* humor. Een zeer gelukkige gedachte was hier de vereeniging van Hollandsche en Vlaamsche kunst: het blijkt hoe na verwant zij aan elkaar zijn.

R. N. Roland Holst toont veel decoratieven zin in zijn ontwerpen, die in monumentaal verband met bouwwerken zijn gedacht en daar eerst tot hun recht kunnen komen.

Vrijer als kunst, maar toch met het monu-

menteel-decoratieve als moment in de schepping, niet zoozeer als bewuste bedoeling, was steeds veel van het werk van J. Th. Toorop, en blijkt hoe langer hoe meer ook dat van Lodewijk Schelfhout, die op gelukkige wijze den invloed van Toorop ondergaat en geestelijk verwerkt. Schelfhout's „Golgotha" (II) (163) heeft tragische kracht, waarin een gothische vormrest modern-spiritueel is uitgewrocht. (Vgl. de Cathedralen. 164).

Een andere nieuwe kracht van beteekenis in daarmee verwanten zin is G. A. H. van der Stok. Het zijn archaïstische figuren en ideeën (b.v. Sterrebeelden), die nieuwe toepassing zoeken. De houtsneden „Sagittarius" en „Het nieuwe Liedje" zijn door haar monumentalen eenvoud zeer suggestief. [Jammer dat Konijnenburg, een verwante geest, die van afzondering houdt, ter vergelijking ontbreekt].

Dit decoratieve zoekt toepassing in architectuur om beter begrepen te worden, omdat het kan opgaan in de algemeene idee. Daarom vindt het niet zooveel begrip en dus waardeering als de z.g. vrije of absolute kunst.

Het klassieke en nochtans modern-gevoelige etswerk van Graadt van Roggen b.v. vond zijn weg wel naar menig kenner zoowel als naar menig dilettantisch amateur, al zullen de laatsten wellicht niet het „Oude Huis bij Barbizon" (67) verkiezen.

Anders is het met de diep-persoonlijke geestelijke kunst van Toorop, hoe overweldigend zijn roem den laatsten tijd ook over het volk is uitgebazuind. Waarlijk een bazuingeschal, dat den geestesheld aankondigde, die reeds vele jaren zijn overwinningen behaalde. Toch komt de erkenning nog vroeg genoeg. En nu ziet men velen zich buigen over het fijn psychisch-uitbeeldende portret van Hugo Verriest (van 1913). Deze velen — er zijn intellectueele krachten van den eersten rang bij — leggen een bekrompen vooroordeel eerst nu af, en zeggen: teekent aldus die Toorop, en is dat nu... die groote edele Vlaming, die... Het is mij niet bekend of het waas, dat daarbij misschien voor de oogen komt, verzinnelijking is van den avondnevel, welke over Vlaanderen heentrekt, of wel de ochtendnevel, die de dageraad van een betere toekomst nog verborgen houdt. Men zou het aan Hugo Verriest zelf moeten vragen, — in zijn levensavond ziet hij misschien de geboorte van een nieuw Vlaanderen, met een nieuwe schoonheid.

D. B.



:-: ANTWERPEN :-:



EUG. VAN MIEGHEM (KUNSTVERBOND) Dat we, nu de oorlog eindelijk achter den rug is, de onvermijdelijke oorlogskunst ook in ons land te voorschijn zien komen, is een feit dat ons niet verbazen moet. Het geweldige gebeuren moest ook op kunstenaarstemperamenten een diepen indruk hebben achtergelaten, om het even of ze daadwerkelijk aan den strijd op de fronten deelnamen, of het lijdensbestaan onder vreemden dwang in het bezette land doorworstelden. En we zien van beide soorten overal nu bij de vleet.

Toch treft het, dat in dien tamelijk eentonigen overvloed, slechts zeer zelden de getuigenis van een werkelijk diepe emotie kan worden vastgesteld. Hetgeen we tot nu toe zagen, blijft, op enkele zeer zeldzame uitzonderingen na, gewetensvol maar tamelijk machinaal, meer verstandelijk dan gevoelig werk.

Het werk van Van Mieghem is een van die uitzonderingen.

Een zeer bizondere kunstenaarsfiguur... Een van die welke het leven met scherpen, diep-ontledenden blik beschouwen, niet verwijlend bij de oppervlakte. Hij neemt daardoor juist een eigen plaats in, ook omdat zijn temperament weinig of geen affiniteiten vertoont met de traditie der Vlamingen, doorgaans meer bekommerd om den bloei van kleuren en vormen. Hij is verwant aan de groote Fransche teekenaars van het ras der Steinlen's en Forain's, waaraan hij heel veel te danken heeft, aan den eersten vooral, wiens werk in dit van dezen Antwerpenaar heel wat herinneringen heeft gelaten. Technisch gesproken althans, want van de steeds wat humanitaire strekkingen die er bij Steinlen wel altijd hebben ingezeten, en van de scherpe sarcastische bitsigheid die het kenmerk is

van Forain's teekeningen, is bij Van Mieghem slechts zeer zelden iets te ontwaren Zijn „tranches de vie" zijn rake observaties uit het leven van armoezaaiers, burgerluidjes en straatjanhagel, maar hij geeft ze weer alleen om het type, om het pittoreske der groep, om het karakteristieke der silhouëtten, om het bizonder gebaar of de treffende houding, en zelden overvalt hem daarbij de neiging tot filosofeeren of tot betoogen.

Ook hier, in zijn merkwaardige tentoonstelling van oorlogsteekeningen, ingericht door het kunstverbond. Zijn typen van Duitsche militairen zijn veel minder karikaturen dan exacte weergaven of interpretaties der werkelijkheid. Hij heeft hen gezien en bestudeerd, den loggen, paffigen bierbuik met zijn kippige oogjes boven zijn prutsneusje, dat verdwijnt in de groezige viezigheid van een belabberden baard; den „schneidigen" Feldwebel; den „Herr Doctor", kunsthistoricus voorzeker, „der gelehrte Deutsche Offizier", „furchtbar eingebildet", die de Belgische kunstschatten inventariseerde en de rampzalige museumassistenten terroriseerde, het soort waarvan men zeggen kon, „qu' ils traitaient sur nous, chez nous et sans nous"; den zieligen burgervader in Landsturmdracht; den verweesden boerenjongen in zijn te nauwe of te breede „feldgrau", de duizend en één typen die de lange bezetting ons leerde kennen, en waarvan Van Mieghem het groteske zag en vastlegde, zonder karikaturaal te worden. Hij heeft ze vervolgd met zijn scherpkijkenden blik, op de straat, in café's en bar's, in de bordeelwijk, waar beestdronken soldaten tegen de gevels leunen, waar „Sankt Leutnant" smoeslief doet tegen verdachte schoonheden.

Waar hij met opzet satirisch wordt, blijft hij meestal goedlachs en zijn spot is meestal niet bitter maar van een joviale verachting, zooals in die geestige, rake teekening, waar men de opstellers van een activistisch blad, triestige beroemdheden uit een triestigen tijd, in dronken kameraadschappelijkheid arm aan arm met twee pinhelmen ziet zwijmelen; in het haast geweldige *3 Februari 1918* waar de opgewonden menigte met stokken en vuisten omhoog als een zwarte dreigende massa opdringt om een activistischen vaandeldrager.

Maar tragisch weet hij te zijn in zijn bijna visionaire dingen, waar hij gekwetste soldaten als hopeloos gelaten slachtvee, met een paar zwarte trekken en eenige sobere kleurtoetsen aangrijpend karakteriseert; doch vooral in zijn teekeningen van bedelaars en ondervoede kinderen vóor de poorten en aan de groezelige tafels van openbare soepbedeelingen; dramatisch ook in zijn schilderijen en diepgevoelde schetsen van vluchtelingen tegen een achtergrond van brand en puinen.

Aan de beste bladzijden der Assiette au Beurre-teekenaars herinneren zijn symbolische teekeningen als *La fin de la bête*, waar een forsche proletariër het symbool van den militaristischen dood met pinhelm en laarzen aan de galg hijscht; als *Heraus!* waar de gehate vijand wijdbeens vlucht voor de razende menigte van volksvrouwen en werklieden, die hem met bezems en stokken op de hielen zitten; als in dit andere prachtige ding waar de banneling van Amerongen en de paradeheld van Wieringen, zij aan zij aan de galg bungelend, een laatste hulde ontvangen van lugubere raven.

Van Mieghem's oorlogswerk behoort tot het allerbeste in dit genre, en handhaaft zich volkomen naast dit der gekende en veelbesproken buitenlanders. Daarom verdient deze belangwekkende artist heel wat meer dan het weinige waarmede hij zich in zijn stille afgetrokkenheid tot nu toe tevreden stelde.



JAKOB SMITS (KUNSTVERBOND) De eerste groote kunstgebeurtenis sinds 1914! Belangrijk allereerst om het feit dat we ons verheugen mogen om de nimmer versagende werkkracht van dezen geweldigen arbeider. Zijn productie, overvloedig en rijk-verscheiden, waarvóor men eenmaal in verwonderde, maar laattijdige bewondering zal staan, heeft hij slechts één keer onderbroken: 't was, toen vier jaar geleden de oorlog over dit land als een donkere wolk neerstreek, en Smits, die evenzeer een diep voelend mensch is als een groot kunstenaar (zijn beide dingen niet onafscheidbaar?) zijn tijd en zijn kracht ging besteden aan het lenigen van den nood, waarin de nederigen en armen rond hem verkeerden.

En 't was juist op het oogenblik dat hij zoekende was naar nieuwe middelen, naar zuiverder kleurcombinaties, naar een nog meer vereenvoudigde synthese van lijnen en vormen, betrachtend het grootsche, het monumentale, zonder in zijn heftig glanzend koloriet ook maar iets prijs te geven van het somptueuze dat zijn vroeger werk karakterizeerde.

Na de jaren van oorlogsellende, is de drang tot schilderen hem ten slotte toch weer de baas geworden. Met razende drift is deze eeuwig begeesterde weer aan den arbeid getogen. De productie van die enkele maanden volstond om een tentoonstelling in te richten van een wondere homogeniteit.

Hier weer, zooals vroeger, werk van uiteenloopenden aard, van diverse inspiratie; religieuze onderwerpen, een *Pieta* van aangrijpende tragiek, een *Christus* met een verrukkelijken groep boerenkinderen, tegen den witten achtergrond van een lage hofstede, onder een Bijbelsch gouden hemel, bij een paar marechaussees met harenmutsen, het eenvoudige, naïeve volksgevoel opgevoerd tot een episch gedicht van machtig dreunenden slag; een *Annunciatie*, waar Maria, een schamel boerenvrouwtje naast haar spinnewiel, nederig het hoofd buigt voor den witten engel, die de deur van het arme Kempische huisje opent op een glanzend verschiet van lachende velden onder een stralenden hemel, frisch en sterk.

Het land der Kempen met zijn donkere mastbosschen, zijn molens en zijn lage hoeven, heeft Smits dieper en intenser dan wie ook gevoeld, en de ziel van het boerenvolk heeft hij er harmonisch mee saamgeweven.

Iets heel aparts in zijn œuvre is zijn oorlogswerk, tragische visioenen van romantisch maanverlichte slagvelden en puinen, een vreemde impressie van Antwerpen bij avond, een door de Duitschers gestrafte stadswijk, waar de dreigende silhouet van een plompen soldaat eenzaam omwaart, en waarboven een zoeklicht door den diepdonkeren hemel priemt met pijnlijke schrilheid.

Een suggestief portret van Clémenceau — „herinnering" noemt de meester het — geschilderd met brio en vastheid, tevens wonderlijk diep van psychologisch doorvoelen, en een talrijke reeks heerlijke rood-krijtteekeningen vervolledigden deze hoogst merkwaardige tentoonstelling.



ACH. VAN SASSENBROUCKE, een jonge van het oorlogsfront teruggekeerde schilder, bracht vandaar een ganschen oogst werk mede. Tevergeefs zocht men ook hier naar de uitdrukking eener diepe, oprechte aandoening. Het is picturaal, om het louter zinnelijke der kleur, gedane werk. Men vindt er niets terug van het tragisch grootsche, dat van deze angstwekkende tooneelen van verwoesting in alle natuuraspecten het meest treffend moet zijn geweest.

Toch is dit werk niet zonder talent. Het is al veel wanneer een jong schilder getuigt van zijn zin voor kleurenbekoring. En dat van Sassenbroucke blijkbaar streed om zich los te maken van academische formules is een verdienste welke hem niet ontkend kan worden. Herinneringen aan Van Gogh's landschappen zijn hier duidelijk te onderkennen. Maar ook deze techniek die eigen was aan het geweldige revolutionnair temperament van den grooten neo-impressionist, kan ten slotte een doode formule worden, wanneer ze slaafs wordt nagevolgd. En tot welke onheilen men alsdan geraken kan, dit hebben ons zekere Duitsche, en ook andere, would-be modernen in de laatste jaren getoond. Het ware jammer dat een begaafd en eerlijk aangelegd talent als dit van Van Sassenbroucke op dezelfde wijze moest verstarren en ondergaan. Beloften als die welke hij uitdrukte in schilderijen als *Sneeuw te Brugge* en *Fransch Kamp* laten ons voorloopig het beste verhopen.

A. D.



:-: BRUSSEL :-:

LENTESALON (KON. MAATSCHAPPIJ VAN SCHOONE KUNSTEN) IN DE ZALEN VAN DEN KUNSTKRING JUNI-JULI 1919

Op deze tentoonstelling waren tal van verdienstelijke en enkele zeer goede stukken te zien.

Is het een voordeel? Is het een nadeel?... Deze tentoonstelling vertoont weinig sporen

van den oorlog. Voor mijn part ben ik eer geneigd er mij over te verheugen, in tegenstelling met sommige naïeve critici, die verwachtten dat zich in de kunst even groote schokken en omwentelingen zouden voordoen, als wij er op staatkundig en maatschappelijk gebied beleefd hebben en nog beleven. Ongetwijfeld zal de kunst den invloed dezer omwentelingen ondergaan, maar de geschiedenis bewijst dat die hervormingen zich slechts na een zeker aantal jaren voltrekken. Denken we bijvoorbeeld aan de Fransche Revolutie. Wat is er classieker, traditioneeler, conservatiever dan de letterkunde en de schilderkunst van dien tijd? De negentiende eeuw moest komen, tot omstreeks het jaar '30, toen de wereld betrekkelijk rustig en wijs geworden was, om een storm in de kunstwereld te verwekken, om den vorm, den geest en de strekking der schilderkunst en der literatuur omver te gooien, en de krachtige gisting van het romantisme te doen ontstaan.

Deze Lente-tentoonstelling had even goed in 1915 kunnen plaats hebben, tenminste wat betreft den aard der tentoongestelde werken. Te nauwer nood herinneren enkele doeken of beeldhouwwerken ons door de behandelde onderwerpen aan de gebeurtenissen, de figuren of de atmosfeer van den oorlog. Maar deze onderwerpen werden door meesters of zelfs door talentvolle nieuwgekomenen op de meest normale, de meest traditioneele wijze behandeld. De snobs en de onrustigen die cubistische of futuristische uitingen verwachtten, even razend en verbijsterend als de akelige en bloedige saturnale waardoor Europa zichzelven voor lange jaren onteerd heeft, zullen bedrogen uitkomen. Het is een troostende gedachte, dat onze kunstenaars aan den universeelen waanzin hebben weerstaan, en zij doorgewerkt hebben met de kracht, de kalmte, de helderheid, die onontbeerlijk zijn tot het scheppen van waarachtige kunstwerken. Zij die zich hervormd hebben, die geëvolueerd hebben, gehoorzaamden enkel aan de logica van hun eigen temperament.

Dit is het geval met Maurice Blieck, welke drie heldere, lichtende werken tentoonstelt, waarvan de factuur hem geheel eigen is, en die, al verschillen ze van zijn vorige manier, niets gemeens hebben met het pointillisme en neo-impressionisme waardoor zich slechts al te vele navolgers laten beïnvloeden. Zijn *Nocturne aan de Theems* is een wonderbaar stuk.

Evenals Emile Claus, die een *Moestuin bij morgen* tentoonstelt, geeft hij slechts zijn eigen indrukken weer en zulks met de middelen, welke het best voor die vertolking passen. En evenals bij den zanger van Vlaanderen, doet de oprechtheid van den kunstenaar zich door de eerlijkheid van den technicus kennen.

Laermans blijft bij zijn bekende manier; amper slaagt hij er in, ze nog hartstochtelijker te maken. En hoe goed past dien pathetischen en aangrijpenden trant voor het weergeven van menig hoekje van ons land, dat door den Geesel werd bezocht. Treffender synthese is niet denkbaar. Geen schijn van declamatie of melodramatisme. De bewonderenswaardige kunstenaar is tot in de ziel zelve van zijn landschap doorgedrongen, en heeft er den diepsten nood van doorvoeld.

M. Langaskens heeft uit zijn gevangenschap in het kamp van Göttingen dramatisch en ontroerend partij weten te trekken. Zijn vier soldaten op een heuvel uitgestrekt en als opgesloten, zijn even smartvol als de landschappen van Laermans; er zweeft een hallucinatie over hun nood; zij schijnen eer een speelbaal van het noodlot, dan van de broedermoordende Barbaren. Ook hier niet de minste bluf, verwringing of komediantengrimas. Het is geteekend en geschilderd met de overtuiging en het vuur van een echt kunstenaar, van een waarachtig dichter.

P. Paulus houdt alle beloften, die hij ons sedert jaren heeft gegeven. Hij is, na Constantin Meunier, de beste vertolker van het „Zwarte Land".

C. Montald behoort ook tot de kunstenaars welke hun kunst logisch vernieuwen, zonder afbreuk te doen aan de harmonieuse ontwikkeling hunner gaven. Hij bereidt ons verrassingen zonder ons te verbijsteren, hij verrijkt zijn repertorium, zou ik haast zeggen, maar zonder ons en vooral zonder zichzelf een rad voor de oogen te draaien. Op 't oogenblik schijnt hij terug te keeren tot het mysticisme onzer primitieven getemperd door een vage Breugheliaansche ironie.

Naast Montald zou men Anto Carte kunnen noemen, een kunstenaar die vóór den oorlog niet onbekend was, maar die zich thans met meesterlijk gezag heeft geopenbaard; zijn twee schilderijen plaatsen hem dadelijk onder degenen, die met de meeste poëzie de schoonheid der nederigen vertolkten, in het heldenmoedige en tragische van hun leven.

Een bijzondere vermelding verdient de portretschilder Jean Laudy, een waar psycholoog, een „liseur d'âmes", zooals Barrès zou zeggen, een flink technicus en een sappig schilder tevens, wiens inzending dan ook zeer de aandacht trok.

Vermelden we nog volgens onze aanteekeningen: een heel goeden Gilsoul, *Herfstavond bij het Grand Trianon;* twee flinke stukken van Henri Thomas; een *Meisje uit de Ardennen* van Leon Frédéric; het portret van kardinaal Mercier van Herman Richir; een bekoorlijk pastel van Leon Wolles; *Weiden* van J. Merckaert, een der beste schilderijen van dezen kunstenaar; portretten van Ph. Swyncop; een stevige en smakelijke Herman Courtens; een sneeuweffect van Taelemans; een sappig kermistooneel van Marten Melsen; kleurrijke Alfred Verhaerens; tenslotte bezienswaardige inzendingen van Frans Gaillard, Baes, Dumoulin, Werlemann, Smeers, Baltus, Juliette Wijtsman, Jamotte.

Onder het beeldhouwwerk schoone bronzen van Victor Rousseau, nobele marmers van Frans Huygelen, portret-busten van Lagae, de Vreese, Samuel, Grandmoulin.

Uit dit alles blijkt dat het Salon een bezoek — en meer dan één bezoek — verdiende.

G. E.



:-: DEN HAAG :-:

LEO BAKST — KUNSTHUIS KLEYKAMP — De Russische meester was aan weinigen tot nu toe in zijn oorspronkelijk werk bekend. Men kent Bakst uit de reproductie, dikwijls zelfs in zijn operadecors uit de foto. Nu het kunsthuis Kleykamp er de primeur van kon aanbieden, schreef niemand minder dan de Russische gezant een voorrede bij den catalogus. Hij prijst daarin Bakst zooals wij hem hier — niet leeren kennen. Van den kunstenaar der balletten zien we slechts de oorspronkelijke teekeningen der personages. Kostuumontwerpen, die wel werkelijk begonnen zijn om 't kostuum en om dat alleen. Het is duidelijk bij de beschouwing van al deze kleurteekeningen, dat Bakst zelf het meest toegewijd aan 't werk is, wanneer zijn voorstellingen het abnormale van lijn en kleur gaan naderen. Zijn overdrijving wordt af en toe kostelijk, als hij pompeus en bizarre mag zijn. Groene bloemen schildert hij graag op een kostuum. De *kunst der dissonanten* kan men zijn opvatting der kleuren noemen. Ongetwijfeld is deze tentoonstelling een nuttig voorproefje van Bakst's talent voor ons Hollanders; doch voldaan zijn we er niet mee. Men wil van dezen kunstenaar nog ander werk om te kunnen aanvaarden den invloed dien hij op tooneelgebied heeft gehad.



LEDEN-TENTOONSTELLING; PULCHRI STUDIO — Een opleving van kunst is er in Pulchri in deze blijde Meimaand, die elken dag mooi weer bracht en de bezoekers dus over de verleiding van het buitenschoon héén, heeft te lokken. Doch de tentoonstelling deed het want zij bracht veel goeds.

Van der Maarel en *Haverman* stuurden van hun allermooiste arbeidsstalen, beiden een portret, van der Maarel in zware, broeiende klanken van brons impressionisme; Haverman in lichte tonen, als uit de meest moderne school ontstaan. *Walter Vaes* zond een zijner door verdiepte aanschouwing ontroerende stillevens. Appelen en peren tegen een witten muur afstekend, gelegd op een gelakt blaadje en nevens den stillen gloed van een Japansch pulletje. De waarde van zoo'n stilleven is het beste getoetst aan een landschap, waarmede het een pendant vormt. Dit landschap van van Oosterzee opent verre verschieten en is in zijn soort een goed staal doch van meer innerlijk leven blijven die paar appels en peren getuigen. Jan Sluyters heeft een naakt en een stilleven met verdorde zonnebloemen afgestaan; zijn naakt heeft de bekende moderne qualiteiten en het wrange blauw door dezen schilder zoo graag gebruikt, ontbreekt ook hier niet, zij het helaas in een te groot en ondoordringbaar vlak. Inzendingen van Coba

Ritsema en Lizzy Ansingh zagen we wel eens van hooger gehalte. Isaäc Israëls toont zijn gracieuse Javaansche en een bizarren papegaaienman: Jurres zijn: Don Quichotte gesteenigd; van Konijnenburg een paar koppen in aanzet; Frans Hoogerwaard en Luijt stuurden omvangrijke, decoratieve arbeidsstukken in. Hoogerwaard toont zich er van nieuwen kant. Te naturalistisch is zijn: terugkomst van Olivier van Noordt, om als wandschildering de belangstelling lang vast te houden. Dijsselhof en Bauer leverden hun gewone productie, Moulijn een compromitteerend slecht naaktfiguur, dat hij *Begeerte* doopte en Eva reikend naar den appel voorstelt. Ook Willy Sluiter is niet gelukkig met zijn vrouwenportret. Ype Wenning's hut bewijst, dat de schilder een nieuwen kant is uitgezwaaid.



PULCHRI STUDIO ❧ WERK DER LEDEN ❧ Sara Bisschop, de talentvolle dochter der schilderes Suze Bisschop-Robertson toont op de groepententoonstelling in Pulchri een viertal etsen, waarbij er een paar zijn, die van grooten aanleg getuigen. Een negerkop is door de nog zoo jonge kunstenares met goede hoofdpose, met uitdrukkingskracht eveneens weergegeven. De ets der maraboe's hoort eveneens tot het zeer goede. Het moet voor de moeder een voldoening zijn, haar kind dezen ernstigen kant van 't vak te zien dienen. L. van Dam van Isselt geeft in een mooi coloriet kleine gegevens als een paar madeliefjes in een tinnen kroes. Met de grootste toewijding zijn haar bloemenstudies gedaan, van onderwerp soms op 't randje van het gewild-naïeve af, doch breed gepenseeld, ruim aangezien in een vaak nobel kleurverband. Floris Arntzenius toont een gloedvol voorgedragen stilleven van herfstbloemen en Etienne Bosch komt ook al met bloemstillevens voor den dag. Arbeid, welke bij diepte van coloriet, aan gebrek aan compositie lijdt. De stillevens van Bosch lijken ons te vol. Cossaar heeft de hoofdgroep; er is een Londensche kerk bij, waarin de macht van 't massale oprijzen gelukkig is vertolkt. De schilder werkt nog altijd te veel met een schrille oker, waardoor het schilderij van den Sint Marco is mislukt.



KUNSTHUIS KLEYKAMP ❧ HAAGSCHE MEESTERS ❧ Het schilderij: Grief, van Matthijs Maris, het laatste op zijn atelier gevonden werk, waaraan de meester tot kort voor zijn dood arbeidde, vormt een belangrijk middelpunt voor de tentoonstelling, die tijdens de zomermaanden in dit kunsthuis is aangericht. De Haagsche School is er nog eens opnieuw met glorieuze stalen aanwezig. Jozef Israel's: Woekeraar, een joodsche vrek die zich heeft opgesloten met zijn geld in een kluisachtig hokje, dat van een binnenplaatsje licht krijgt, is een der hoogtepunten van Israels als van deze tentoonstelling. Van Neuhuys een schitterend binnenhuis en een misschien niet minder knap genrebeeld van moeder en zoon, die over de Enkhuizer courant gebogen liggen. Sterk komen op deze tentoonstelling der grooten uit de paar prachtige doeken van Suze Bisschop-Robertson. Men zou het den tijdgenooten wel toe willen roepen: beseft, wat ge nog bezit in deze schilderes. Het coloriet der oude huizen van den atelierhoek is overbluffend: het is àl temperament, drift en kracht in dienst gesteld van een heerlijke kleur voelend oog; Mauve, Willem en Jacob Maris, Briët, Weissenbruch, mogen prachtig vertegenwoordigd zijn, er tusschen straalt met niet minder schittering Suze Robertson.

ALBERTINE DRAAYER - DE HAAS.



:-: LEIDEN :-:



DE SPHINX ❧ Bij de groep jongeren, waaruit dit gezelschap bestaat, sluiten zich telkens nieuwelingen, en niet van de minste krachten, aan. J. Frank en C. Feldmann kwamen beiden met een groep. J. Frank blijkt als een der velen, beïnvloede van Van Konijnenburg. Een paar koppen gaan al te sterk onder 's meesters suggestie gebukt. Een torenvalk en een vlinder, twee kostelijke paneeltjes zijn oorspronkelijk werk, de achtergrond is weer: van Konijnenburg Jammer, want in de toege-

wijdheid der schildering van deze dieren ligt behalve veel liefde ook kunde. Feldmann's naam dient onthouden om de eerlijke weergave van een Axishert, sterk in 't verkort, haast van voren genomen. Een rulle, droge schildering, heeft allesbehalve in meesleepende voordracht doch analyseerend het beest overeind gezet, in een ongeflatteerd, waar beeld. Kamerlingh Onnes, de jonge, komt op deze tentoonstelling weer eens met een sterk impressionistische schets van mooi coloriet. Deze stelt *Dwangarbeid* voor. D. w. z. de schilder werd door het inwendige van een fabriek getroffen, door den klemmenden dwang der stalen machines waartusschen menschen, als gevat in een ijzeren gareel, arbeiden moeten. Voor een jong schilder heeft Kamerlingh Onnes dit fabrieksinterieur waardig-ervaren met veel ernst en gevoel weergegeven.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.

MUSEA & VERZAMELINGEN

:-: BRUSSEL :-:



Na vier lange jaren nemen wij met ontroering de pen weer op, om een kort overzicht te geven van het leven der Brusselsche musea tijdens den oorlog. Zoo ze gespaard bleven van het tragische lot der verzamelingen, die dichter bij de vuurlijn gelegen waren, vond de Verlossing ze nogal overhoop gehaald en bitter weinig vermeerderd; en toch kenden de kunsthandelaars der hoofdstad in die jaren een buitengewonen voorspoed en zag men in onze verkoopzalen tal van wenschenswaardige zaken naar het buitenland verhuizen. Voor de wreede noodzakelijkheid van het dagelijksch brood offerden heel wat lieden hun familieherinneringen op. Hollanders of opkoopers van Duitsche musea (zelfs de meest bescheidene) wisten voordeelige koopjes te doen. Meermaals hadden wij de gelegenheid om op die vertrekkende kunstvoorwerpen een weemoedigen afscheidsblik te werpen; België werd leeggehaald, zooals in de somberste dagen onzer geschiedenis. Overigens, beleefde ons land ooit somberder dagen? En we spreken niet eens van de verwoesting van kunstwerken — een der onverbiddelijke punten van het rekwisitorium, dat door de beschaafde wereld tegen de centrale rijken wordt gericht!

In het Oude Museum besprak men met angst die opeenvolging van onherstelbare verwoestingen op het gebied der Schoonheid. Gesprekken waarin de esthetiek afwisselde met strategie, werden gevoerd door een „vrijwilligerswacht" — overblijfsel der „burgerwacht" van vroolijke gedachtenis — wier gelederen steeds verdunden totdat zij nog slechts een kern getrouwen telde, die zich elken Zondag vóór de ironische *Allegorie der Vruchtbaarheid* vereenigden! Schilders, beeldhouwers, kunstkenners betoonden daar hun toewijding voor de openbare zaak, en bewaakten de zalen, die door den overweldiger werden ontheiligd. We hebben er heel wat Moffen zien voorbijtrekken: de officier, met studentikoos doorkerfde wangen en uitdagend rinkelende sporen, vóór de luiken van het „Genter Altar", (die voor 't Berlijnsch museum „bestemd" waren!); de troep, die op stap gecommandeerd werd langs de kleine bronsjes van Constantin Meunier; ingeregen vorsten of potsierlijke Landsturmers, onder wier grauwe uniformen men soms een gewetensvol kunstgeleerde ontdekte. En er viel te filosofeeren over den verfijnden Barbaar, die geduldig catalogiseert wat hij gaat vernielen....

Bij de gedwongen heropening ten behoeve van het leger, en nadat de schilderijen na vele maanden (in 1915) uit de kelders waren te voorschijn gehaald — hadden we het incident der Duitsche opschriften, — ijdele bedreiging, maar voorspel der „activistische" bedrijvigheid, welke in 1918 haar toppunt bereikte. Is het noodig den belachelijken en onschadelijken van Antryve, den te nauwer nood verschenen en verdwenen opvolger van Graaf Jacques de Lalaing te vermelden? Ook de tentoonstelling van *Doe stil voort* en zekere voordrachten kunnen we stilzwijgend voorbijgaan, om enkel nog te herinneren aan Gouverneur-Generaal von Bissing, die onder

het spottend oog der standbeelden, en door zeldzame „gedwongen" aanwezigen omringd, met praal enkele plechtigheden op kunstgebied „im Feindesland" presideerde — wat dadelijk door de Over-Rijnsche pers en .... door den Heer Ray Nyst werd uitgebazuind!

A. J. Wauters, de geestdriftige personnificatie van het Brusselsche Museum, samensteller der catalogi en geschiedschrijver der Vlaamsche schilderkunst, overleed gedurende die troebele tijden. Men zal elders beter hulde brengen aan zijn helderziend initiatief. Helaas! hoe leed hij onder de doordringende lucht der ongewenschten!....

Sommige documentaire werken werden ijverig voortgezet: de rangschikking der verzameling De Grez, der fotografieën (schenking van den Heer Dansaert) en der boeken (depot der bibliotheek Gauchez); aankoop der veilingscatalogen met aanteekeningen uit de nalatenschap van den expert Lampe, thans voor belangstellenden toegankelijk. De herziening der opschriften, ten uitvoer gebracht door de Heeren Hulin, Verlant en A. J. Wauters, bijgestaan door den Heer Fierens-Gevaert, — de waakzame behoeder van het Museum — bracht de toeschrijving der schilderijen op de hoogte der laatste vorderingen der critiek — zelfs van de Duitsche; want men kan de methode aanvaarden, al veroordeelt men de personaliteit van de 93 verslaafde intellectueelen en van hunne medeplichtigen. Wij stemmen in met de benaming, die voor onze primitieven werd aangenomen: *School der oude Nederlanden*, waardoor de „union sacrée" van Vlamingen en Walen wordt bekrachtigd; (de benaming *Vlaamsche School* wordt dan voor de 17de eeuw gebruikt). Handteekeningen werden ontdekt: een Daniel Seghers, *Bloemenkrans* (No. 421) werd een van Thielen; en het *Aanzicht van het Hof van Nassau* (No. 123) werd een *Theodoor* van Heil, in samenwerking met Gillis van Tilborch, voor de aardige figuurtjes.

Twee belangrijke werken werden uit de stoffige magazijnen voor den dag gehaald: een *Graflegging* van Palma Vecchio — dien „vieux Palme" die deel uitmaakte van de verzameling der koningen van Frankrijk en zich hier bevindt sedert den oorsprong van ons museum (eerste zending uit Parijs); het was echter geheel vergeten sedert de jaren '60, toen het doek op ongelukkige wijze werd hersteld. In het schemerlicht der benedengalerij valt die beschadigde helft niet al te zeer meer op, en de blik blijft gevestigd op den schitterenden Nicodemus, die in profiel uitlost op een stuk Venetiaansch landschap.

Een groote *Christus aan het Kruis tusschen de H. Maagd en St. Jan*, beschadigd paneel, dat voorzichtig zal worden hersteld, is zonder twijfel een Albert Bouts — een late vertolker van een compositie van Rogier van der Weyden (een andere bewerking, van klein formaat, uit de 15de eeuw, in het provinciaal Museum te Bonn, No. 320).

Het legaat van Senator van der Kelen, uit Leuven, verschafte ons een prachtigen Verwee, en een reeks werken van Hendrik de Braekeleer; boven de kamers met goudleer of zware gordijnen behangen verkiezen we de banken van den tuin der *Dikke Mee* en het karakteristieke *Landschap te Austruweel*.

De beeldhouwer De Groot bood den Staat zijn schoon portret aan, door Alfred Cluysenaer (1868) [1]. De steeds vrijgevige Heer Ch. L. Cardon, schonk het door hem geschilderde *portret van Carlo Maratta*, ter herinnering aan Baron Jacques Kervyn de Lettenhove, voor het Vaderland gesneuveld. De Heer van Bellingen, ten slotte, verrijkte het moderne Museum met den *Gewonden Landsknecht* van Eugène Smits, waarvan de bloedige tonen en vlammende weerschijnen zoo treffend het ijzingwekkende van den oorlog afschilderen.

Onze 17de-eeuwsche Galerij dankt aan den Heer van Bellingen, onder het opschrift Sebastiaan Vrancx (ter vervanging van den Hollander Dirk van Delen) een *Venetiaansch feest in een villa op het vasteland*, een portiek met rocailleversiering, waar men tusschen de feestgangers de roode toga's van den Raad der X opmerkt.

* * *

De Musea van het Jubelpark hebben velerlei wederwaardigheden doorgemaakt een diefstal eerst, met zijn nasleep van een ingewikkelde

---

(1) Afgebeeld in *Les Peintres de Portraits* door Paul Lambotte (Brussel, van Oest & Co., 1913) p. 62.

terugvordering; dan de overhaaste ontruiming van een deel van den rechtervleugel, bedreigd door de nabijheid van een Duitsch automobielpark. De verzameling Godschalk, aan het Museum gelegateerd, bracht er een aanzienlijk aantal kleine voorwerpen binnen: porcelein, zilverwerk, uurwerken, miniaturen, kanten.

Wij betreuren den dood van Jean de Mot, Conservator der Grieksche en Romeinsche oudheden, op het slagveld gevallen toen de zege reeds in aantocht was! Hij was in alle kringen zeer gezien, want zijne kostbare gaven van kenner en zijn beminnelijke werkzaamheid strekten zich uit tot de kunst van het verleden, zoowel als tot die van het heden, waar hij evenveel van hield. Jean de Mot's vrienden, heel het land zullen nooit dit werkzame leven vergeten, dat met den heldendood werd bekroond!

In de lente van 1918 ontving de historische galerij van het Museum, in een opstapeling van kisten, de schilderijen der kerken van Kortrijk; de *Kruisrechting* van van Dyck vond er den *St. Maarten* van Saventhem weer, die er sedert de eerste weken van den oorlog was opgeborgen. Toen, in de verwarring der bolshewistische Novemberdagen kwamen de kunstschatten uit het Noorden van Frankrijk aan, op trekschuiten vervoerd door duizend gevaren. De massa meubelen, boeken en archieven vond een onderkomen in het Paleis van Justitie. In de gangen en werkplaatsen van het Oude Museum stond middeleeuwsch houtsnijwerk naast busten van Carpeaux; Fénélon mijmerde er naast Dumas fils, de Hertog van Bordeaux bekeek den Prince impérial! In het Moderne Museum vond men prachtige wandtapijten en zoowat 3000 schilderijen van Rijsel, Valenciennes, Douai en La Fère, akelig opeengestapeld. Wat is er niet verloren en beschadigd, en hoe zwerfden de beroofden angstig-nieuwsgierig rond! Hier en daar in den warboel een Louis-XV of Empire pendule, waar onze vijanden, zoogezegd om het koper, zoo zeer op uit waren! Een dezer uurwerken ging, achter een kolom, hardnekkig door met tikken. En 't was aangrijpend, als het ratelen van een gewonde, die men onder een hoop dooden vergeten heeft.

Maar ze werden verslagen, nietwaar? Wat zal er eeen ontzaglijke rekening te betalen vallen!

„Ça leur apprendra à se servir de nos pendules", zou Alphonse Daudet zeggen....

P. Bt.

KUNSTVEILINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



Een ongenoemde particuliere verzameling van moderne schilderijen werd door de firma Mak op 10 Februari in Amsterdam geveild. Wat hierbij zeker het meeste is opgevallen, waren eenige werken van Vincent van Gogh uit zijn Brabantschen tijd, o.m. het interessante schilderij, getiteld De Bloembollenvelden. — Dat Van Gogh's werk uit zijn vroegen tijd, vóór hij naar het buitenland vertrok, op de markt veel minder waarde heeft dan zijn latere schilderijen kon hier opnieuw blijken. Men betaalde voor zijn Pastorie-tuin *f* 4700; voor De Werksters *f* 3500; de Aardappelrooister *f* 3100 en Oude Toren *f* 725.

Verder deed op deze veiling no. 8, een aquarel van Bosboom, *f* 1700; een Courbet, *f* 2300; Sint-Bernardshonden van Eerelman, *f* 1100; een Winter van Gorter, *f* 1150; een Vrouwekop van Henner *f* 2900 en twee werken van Charles Jacque, 44 en 45: *f* 1400 en *f* 2200.

Een dag later, 11 Februari, verkocht de firma Frederik Muller de collectie oude schilderijen van J. D. Kruseman uit Den Haag en een zeer kleine verzameling moderne kunst uit het bezit van mevrouw Théd. Sternheim (La Hulpe bij Brussel). Ook hierbij kwam de naam voor van Vincent van Gogh, vertegenwoordigd met 7 nummers. En behalve Van Gogh vond men er twee schilderijen van Paul Gauguin en twee van Renoir. Wij kunnen niet zeggen dat dit alles werken waren waarmede deze groote namen op de beste wijze gerepresenteerd zijn; van Gauguin vooral was het aanwezige zeker niet in overeen-

stemming met deze anders zoo uiterst belangwekkende kunst. Het stilleven was zelfs een vrij poover staal van Gauguin's kunnen. Van Vincent van Gogh ging het hier om latere werken, in Zuid-Frankrijk ontstaan, maar wij rekenen deze toch zeker niet tot het allerbeste van zijn later oeuvre. No. 6. zijn stilleven met een koffiekan, ging op deze veiling voor *f* 14.700; zijn Zelfportret voor *f* 6400; no. 7. Zonnig Grasveld voor *f* 9300; no. 8. de brievenbesteller Roulin voor *f* 13.000; no. 9. Les Amoureux voor *f* 17.000 en no. 10. Laan van het ziekenhuis te Saint-Rémy voor *f* 15.600.

Van Gauguin bracht het Bretonsch meisje *f* 3800 op en het stilleven *f* 8000, terwijl het Vrouweportret van Renoir voor *f* 23.000 ging. en zijn Clown door een Hollandschen verzamelaar gekocht werd voor *f* 40.000. Alles dus buitengewoon hooge prijzen.

Van de oude schilderijen werd het volgende genoteerd:

No 1. Van der Ast. Kinkhorentjes, *f* 1300; no. 2. Averkamp, De Visscher, *f* 2800; no. 5—8. Hendrik van Balen en Jan Breughel, vier fraaie paneelen, *f* 3500; no. 9. Pieter Baltens, Aanval op een convooi, *f* 2350; no. 11. Gerrit Bleker, jachttafereel, *f* 1200; no. 16. Pieter Claesz, stilleven met citroen, *f* 2300; no. 20. Antonie van Croos, De Kaag, *f* 700; no. 29. Allart van Everdingen. landschap in Zweden, *f* 1600; no. 37. Heda, stilleven, *f* 925; no 38. Gerrit Heda, stilleven, *f* 1025; no. 44. Gerrit Honthorst, het toilet, *f* 1000; no. 47 en 48. twee schilderijen van Jan Horemans, *f* 1100; no. 49. Van Hughtenburg, de veldslag, *f* 1400; no. 51. Karel du Jardin, de schilder, *f* 900; no. 53. Pieter Lastman, de dood van Abel, *f* 1000; no. 68. Jan Molenaer, vroolijk gezelschap, *f* 4700; no. 70 van denzelfden meester, feest in een boerenhoeve, *f* 2000; no. 78. Reinier Nooms, genaamd Zeeman, havengezicht te Amsterdam, *f* 1630; no. 98. Jan Steen, de beugelbaan, *f* 5200; no. 99. van denzelfden meester, de waarzegster, *f* 10.800; no. 100. van denzelfden meester, de koekenbakster, *f* 2600; no. 113 en 114. twee portretten van Van der Voort, *f* 12.000; no. 119. A. Willaerts, de baai, *f* 1100; no. 121. Jacob de Wit, schoorsteenstuk, *f* 3100; no. 124 Thomas Wyck, de „rarekiek”, *f* 700; no. 155. Willem Buytewech, in de herberg, *f* 2000; no. 156 Jan Fijt, jachtbuit, *f* 790; no. 166. Roelandt Savery, herberg in de bergen, *f* 1050; no. 168. Willem van de Velde, kalme zee, *f* 1800.

Spoedig daarna, 25, 26, 27 en 28 Februari veilde dezelfde Amsterdamsche firma twee groote collecties, in hoofdzaak bestaande uit porcelein en aardewerk. Het Chineesche blauw kwam uit de verzameling van P. Langerhuizen Lzn., die verder omvatte verschillend Amstel-porcelein, zilverwerk, bronzen, meubelen, klokken enz.

No. 335. een groot Amstel-servies, bestaande uit 136 stuks, ging voor *f* 18.100; no. 336. een Amstel koffie- en thee-servies, *f* 2700; no. 337. een dito, voor *f* 4000; no. 342. een Saksisch koffie- en thee-servies van 43 stuks, *f* 1600; no. 343. een dito, *f* 1900; no. 344. een Saksisch koffie- en thee-servies van 42 stuks voor *f* 2050; no. 347. een Saksisch porceleinen tabaksdoos met goud montuur, Louis XV, *f* 1510; en no. 352. een Saksischen bonbonnière ging voor *f* 1100.

Van alle voorwerpen de prijzen noteeren, zou hier te veel plaatsruimte nemen. Het Japansch en Chineesche porcelein en Delftsche aardewerk was verder afkomstig van de verzamelingen, J. D. Kruseman en P. F. Thomsen uit Den Haag. Hierbij behoorden verder oude en moderne schilderijen uit verschillende collecties.

Inderdaad bood het porcelein en aardewerk een zeldzame keur, en de veiling genoot dan ook de belangstelling van zeer velen. Tot onzen spijt is het ons onmogelijk hier de lange lijsten van prijzen over te nemen.

Een veiling van teekeningen, gravures en etsen had 11, 12 en 13 Maart te Amsterdam onder leiding van R. W. P. de Vries plaats. Hier werd de verzameling van Mr. C. P. Donker, notaris te Hoorn en die van S Wigersma te Leeuwarden onder den hamer gebracht. Belangrijke teekeningen behoorden tot deze collecties. In het algemeen, leek ons, zijn de prijzen laag gebleven.

Wij noemen van de teekeningen o. m.:

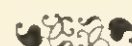
No. 3. Backhuysen, Admiraal-zeilen, *f* 100; no. 5. Van Battem, Landschap, *f* 151; no. 16. J. Brueghel, Rijnlandschap, *f* 265; no. 19. Jacques Callot (naar) twee teekeningen: Kruis-

ROGIER VAN DER WEYDEN (?) Madonna met het Kind.
(Veiling der verz. van wijlen Sir Francis Beaufort Palmer).

weg en Kruisiging, *f* 100; no. 21. Jan van de Capelle, Binnenwater, *f* 1150; no. 30. Lambert Doomer, Berglandschap, *f* 250; no. 31. Dusart, De herders aan de kribbe, *f* 300; no. 36. G. Flinck, Vrouwefiguur, *f* 300; no. 39. Marcus Gerards, Kasteel in Vlaanderen, *f* 150; no. 40. J. de Gheyn, 6 allegorische figuren, *f* 1000; no. 61. Philips de Koninck, Riviergezicht, *f* 125; no. 72. Jacob Maris, Stadsgezicht, *f* 140; no. 78. de Momper, Landschap, *f* 130; no. 95. Pieter Quast, Deftig gezelschap *f* 500; no. 103. Savery, Landschap, *f* 165; no. 123. E. van de Velde Gezelschap in een tuin, *f* 405; en no. 130. Cornelis de Visscher, Portret van een jongen man, *f* 225.

Ten slotte was er 18 Maart bij Mak in Amsterdam weer een veiling van oude schilderijen. maar in het algemeen was hier weinig kunst van goede kwaliteit te vinden. Merkwaardig waren twee landschappen van Mancadam, wiens werk zeer zeldzaam is.

J. Z.



EEN NIEUWE ROGIER VAN DER WEYDEN. Op de veiling der verzameling van wijlen Sir Francis Beaufort Palmer bij Christie te Londen op 11 April werd de hooge prijs van vierduizend guinjes besteed voor een „Madonna met Kind" op halflevensgrootte, toegeschreven aan Rogier van der Weyden. Het stuk was naar het heet door Sir Francis vijftien jaar geleden in Spanje gekocht, maar dat is al wat wij van zijn voorgeschiedenis weten. De voorstelling is niet nieuw, het is op eenige straks te noemen uitzonderingen na een getrouwe herhaling van de Moeder met Kind op het beroemde schilderij „St. Lukas teekent het portret der heilige Maagd" in de Oude Pinakothek te München, Het is een herhaling op gelijke grootte en in zoo voortreffelijken staat en frissche kleuren, dat men geneigd zou zijn aan een moderne copie te denken, indien nadere en nauwkeurige beschouwing en vergelijking niet deed besluiten, dat het een uitstekend bewaard oud werk is. Dat dit ook de meening is van den kunsthandel wordt bewezen door den hoogen prijs, waarvoor de heer Shoebridge het thans na harden eindstrijd met de firma Colnaghi en Obach verwierf.

Het paneel, dat in een oude Gothische lijst is gevat, is 66 cM. breed en 80 cM. hoog. De verschillen met de Madonna-groep van het Münchensche schilderij zijn de volgende: In den doorkijk tusschen de twee pseudo-Corintische zuilen ziet men in den tuin vóor den stadsmuur in het gras twee liggende witte hazewindhonden [in het verkort, gelijk b.v. Geeraard David ze uit te beelden placht] en op de kanteelen een pauw op de plaats waar te München het zoo karaktervolle menschenpaar het uitzicht beschouwt. Het stadstafreel is achter den iets nader gebrachten en daardoor hoogeren muur verscholen en alleen de heuvels en de in het water weerspiegelde rotsen aan den einder zijn te zien.

Afgaande op eenige vroeger gemaakte losse aanteekeningen, die ik thans moeilijk kan verifieeren, is op het schilderij te München de mantel der Madonna van blauw fluweel en is het onderkleed donkerpaars, — hier zijn deze kleederen bruin en groen. Verder hebben de Madonna en het Kind op het thans geveilde schilderij beiden een krans van gouden stralen rond het hoofd. Dit zijn de eenige verschillen.

Het thans voor het publiek gebrachte schilderij doet wederom het onopgeloste vraagpunt herrijzen of de toeschrijving van het schilderij te München aan Van der Weyden wel de juiste is. Naar men weet bestaan er goede herhalingen van te Petrograd, te Boston, te Madrid (in het vroegere klooster der heilige Drieëenheid) en in de verzameling Wilczek, terwijl Lord Penrhyn te Londen een stuk bezit dat zeer na staat aan het Münchensche Lukas-stuk en toegeschreven wordt aan Dirk Bouts. Volgens Hulin is het schilderij in de Hermitage het origineel en volgens Friedländer dat te München. Mogelijk brengt het thans geveilde paneel, dat naar ik meen nog niet door de Van der Weyden-kenners gezien is en waarvan hier een afbeelding is bijgevoegd, de oplossing van dit vraagstuk weder een stap nader.

J. R. VAN STUWE Hzn.

Londen, 12 April.



EEN ONGEKENDE NICOLAES MAES Nicolaes Maes in zijn schoonsten tijd evenaarde zijn leermeester Rembrandt in de sobere schoonheid zijner opvatting, in de treffende effecten van donkerbruin en oud-ivorig wit en den ongemeenen rijkdom zijner kleuren, inzonderheid een lichtend diep scharlakenrood. Men kent zijn palet en zijn manier uit schoone stukken in het Rijksmuseum „Het Gebed zonder Eind" en het „Peinzende Meisje", uit „De Droomster" te Brussel.

Dat is de Maes van vóór 1665 of '70, vóór een onzalige populariteit hem verleidde tot zwierige doch kunstelooze mode-portrettuur, dewijl... „inzonderheid de jonge Juffrouwen meer behagen namen in het wit dan in het bruin," zooals Houbraken met drogen humor opmerkt; — een kunstsoort die aan Jordaens bij Maes' bezoek aan Antwerpen den hartgrondigen uitroep moet hebben ontlokt: „Bruer ik heb deernis met ou, ben dy me van die Martelaren?"...

Neen, het is niet de „pourtretschilder" Maes, dien wij liefhebben, maar de afbeelder van nederige tafereelen uit het burgerlijke binnenhuis, liefst één persoon, een oude of jonge

vrouw in peinzing of in vroom gebed. Zij zijn te weinig in getal en elk nieuw-ontdekt stuk uit dien tijd en van zijn hand is een verheugende aanwinst: zóo de Nicolaes Maes uit een niet-genoemde verzameling, die op Vrijdag 30 Mei bij Christie werd geveild en voor 1930 guinjes aan de firma Sulley & Co werd toegeslagen. De zorgelijke oude vrouw van het „Gebed zonder Eind", van het kleine schilderij in het Louvre Le Bénédicité (No. 2454) en van Brussel (No. 279) is hier bijna levensgroot en sluimerend afgebeeld, gezeten aan een tafel met scharlaken tafelkleed. Haar magere hoofd steunt op de linkerhand en in de rechter, rustend op een geopenden statenbijbel, heeft zij haar bril. Zij zit onmiddellijk op den voorgrond en is van voren gezien te halven lijve als te Amsterdam en ook hier hangt een sleutelbos aan een spijker binnen haar bereik. Onderwerp en opvatting zijn identiek met die van de Slapende Kantwerkster te Brussel (No. 279), welke naar men weet in 1885 voor 66000 francs van Gauchez te Parijs voor het Museum werd aangekocht. Het Londensche stuk is minder uitvoerig van détails en kleiner van afmetingen (67 bij 62.5 cM.), doch maakt zoo mogelijk nog treffender en rechtstreekscher indruk. Van de geschiedenis dezer schilderij weten we slechts dat zij te Bath moet zijn tentoongesteld geweest. Daar het anoniem verkocht werd, is de kans niet groot er meer van te weten te komen.

Londen, 31 Mei. J. R. VAN STUWE Hzn.

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

LE PORTRAIT-MINIATURE ILLUSTRÉ PAR LA COLLECTION DE S. M. LA REINE DES PAYS-BAS ❧ PAR FRITS LUGT ❧ AMSTERDAM, P. N. VAN KAMPEN & FILS, 1917. PRIX: RELIÉ fl. 6.75; BROCHÉ fl. 5.75. ❧



De Koningin der Nederlanden bezit een uitgelezen verzameling miniaturen, welke naast juweeltjes van onschatbare waarde als het portretje van Holbein en enkele vroege Engelsche stukjes, ook werken van de meest representatieve miniaturisten van later tijd bevat. Het is mogelijk om de heele ontwikkeling van dit teedere kunstvak aan de hand der hier vertegenwoordigde kunstenaars te doorloopen. Dit deed Frits Lugt in deze studie. Wetenschappelijke arbeid bedoelde hij hiermede niet te leveren; hij gaf geen beschrijvende catalogus der verzameling, maar een causerie, die hij trachtte door tusschenvoeging van tallooze anecdoten voor het groote publiek aantrekkelijk te maken.

Vulgarisatie-werk wordt ons hier dus geboden; maar vulgarisatie-werk van goed allooi; er ligt een degelijke kennis van het onderwerp aan ten grondslag, waarvoor wij gaarne onze waardeering uitspreken; en het was ongetwijfeld ook juist gezien om een zoo „mondaine" kunst, als de miniatuurschildering, in haar milieu te plaatsen, en te doen uitschijnen wat rol zij in het huiselijke en galante leven onzer voorouders heeft vervuld. Wellicht laat de schrijver zich wat al te gemakkelijk verleiden tot uitweidingen, niet enkel over de kunstenaars waar het om gaat, maar ook over de geportretteerden, en lezen we soms heele paragrafen die er wel een beetje met de haren zijn bijgehaald. Maar het gekruide sausje, waarmede deze kunsthistorische schotel den algemeenen lezer wordt voorgezet, nemen we gaarne voor lief, waar het in den grond toch gezonden kost blijkt te zijn.

In één opzicht zijn wij het echter met 's schrijvers opvatting van een vulgarisatiewerk niet eens. Bronnen vermeldt hij niet; wij geven toe dat dit in een studie als deze storend en pedant kan schijnen; maar dan hadden wij toch aan het begin of aan het slot een korte bibliografie over het onderwerp verwacht; immers behoort het doel van een werkje als dit niet alleen te zijn, kennis en goeden smaak te helpen verspreiden maar ook tot verdere studie op te wekken en daartoe den weg te wijzen; wij betreuren dat dit hier niet is geschied.

De afbeeldingen in het boekje — waarvan de prijs ons, tusschen haakjes, vrij hoog schijnt — bewijzen eens te meer hoe moeilijk het is om het delicate van een miniatuur in autotypie weer te geven. En wat de plaatjes

in kleur betreft... het publiek verlangt die nu eenmaal, en wil maar niet beseffen dat het onder den bedrieglijken schijn van wetenschappelijk-getrouwe weergave, reproducties te zien krijgt, die maar heel zelden bij benaring een indruk van het origineel vermogen geven, en dit maar al te vaak schreeuwend vervalschen. P. B.

DOODSBERICHTEN

CHARLES MERTENS ❧ Te Calverley-Leeds overleed op 20 Februari l.l. de Antwerpsche schilder Charles Mertens. Hij was geboren op 14 April 1865.

Met hem verdwijnt een der interessantste kunstenaarsfiguren der schoone plejade, welke onmiddellijk volgde op Henri de Braekeleer en Jan Stobbaerts, wier traditie zij, althans in hare beste vertegenwoordigers, op waardige wijze voortzette. Van allen was Mertens de meest sympathieke.

Hij was een dier vroegrijpe talenten, die, op een ouderdom dat anderen nog moeizaam zoekende zijn, reeds verbaasde met werk van ongewone knapheid en zekerheid. Het ging hem dan ook heel vroeg voor den wind, en door toedoen van zijn meester Charles Verlat, werd hij reeds op 21 jarigen leeftijd, tot leeraar aan de Antwerpsche Academie benoemd. Wel mag het terloops worden aangestipt dat, waar anderen van oneindig veel minder talent dan hij, het tot aanzienlijke ambten wisten te brengen, Mertens zich tot het laatste toe tevreden moest stellen met een tamelijk inferieure teekenklas.

Van meer belang was de plaats die hij innam als kunstenaar in de beweging van '80 tot heden. Mertens was vooreerst een der bizonderste krachten van de interessante groep *De XIII*, waaruit de schoonste figuren van de laatste periode groeiden. Meer bepaald echter blijft zijn naam verbonden aan de beweging van *Kunst van Heden*, waarvan hij een der stichters was, en waar zijn rijpste werk werd tentoongesteld.

In de evolutie van zijn kunst zijn heel wat diverse wendingen te onderscheiden. Begonnen als een navolger van de Braekeleer, draagt zijn eerste arbeid de sporen van een invloed, die zoo diep inwerkte, dat hij nog lang nadien en zelfs tot het einde toe te onderkennen valt. Maar ondertusschen gaat zijn aandacht ook naar andere strekkingen, en er is een tijd dat hij, vooral in zijn talrijke portretten, getuigenis geeft van een onverholen bewondering voor Engelschen en Schotten.

Zijn zeer buigzaam talent uitte zich in landschappen en interieurs, figuren en genrestukken, van een zeldzaam gloeiend koloriet, portretten van een treffende voornaamheid en een psychologische diepte, en tevens van een verbazende virtuoziteit en een alles overtreffende knapheid van teekening.

Als etser laat Mertens een aantal niet onbelangrijke bladen na, en zijn decoratief werk, het zolderingpaneel in de tooneelzaal der Vlaamsche Opera te Antwerpen, geldt in onze op dit gebied tamelijk arme kunst, als een prestatie van beteekenis.

Charles Mertens was lid van den Beheerraad van het Koninklijk Museum van Schoone Kunsten alhier. Typisch voor de Antwerpsche toestanden is het, dat ditzelfde Museum geen enkel representatief werk van hem bezit.

Het gezamenlijke werk van dezen te vroeg ontslapen kunstenaar zal nog dit jaar, te zamen met dit van Jan Stobbaerts, in een tentoonstelling vereenigd worden.

A. D.

VARIA

EEN ERNSTIGE WAARSCHUWING ❧ Op 17 Februari werd door het lid van het Engelsche Lagerhuis, Majoor Hayward, aan den Postmaster-General gevraagd of het hem bekend was, dat een postpakket met etsen van Rops, gezonden naar een handelshuis in schilderijen te Londen, door de postbeambten was aangehouden en door ambtenaren van het Postkantoor was vernietigd op grond van de overweging, dat eenige dier etsen voorstellingen van oneerbaren aard te zien gaven, en zoo ja, of hij bekend was met de plaats,

die Rops onder de moderne etsers inneemt en of hij zich om een mogelijk verlies voor de Natie en voor de Gemeenten te voorkomen in verbinding zou willen stellen met de beheerders der Britsche nationale en gemeentelijke musea om hen op de hoogte te stellen van het gevaar, verbonden aan de verzending door de post van zekere kunstwerken of de reproducties daarvan in hun respectieve musea.

De Postmeester-Generaal, die het sarcasme van den lastigen vrager met ambtelijke onverschilligheid negeerde, antwoordde dat inderdaad een dergelijk pakket in Juni van verleden jaar in de Nederlandsche mail gevonden was, dat de ambtenaren, die het onderzochten, bevonden hadden dat enkele platen van een oneerbaar (obscene) karakter waren en dat daarom, gezien clausule zooveel van de Postwet, het geheele pakket was vernietigd. Daar de betreffende bepalingen in de Post-gids staan afgedrukt, achtte hij het onnoodig bizondere stappen te nemen om deze regulaties onder de aandacht van particuliere personen te brengen...

Hierop is commentaar natuurlijk overbodig, maar thans heeft de Postmeester Generaal in een geschreven antwoord op een tweede vraag medegedeeld, dat de vernietiging van het geheele pak etsen, omdat enkele van oneerbaren aard waren, in overeenstemming is met het gebruik dat zijn Departement had ingevoerd met bedoeling den handel in zedenkwetsende en obscene waren per post tegen te gaan. Het was hem bekend dat Rops' etsen belangrijke technische verdienste bezitten en zeer hooge prijzen maken „maar", zeide hij, „het feit dat een onbetamelijke afbeelding het werk is van een vermaard kunstenaar, maakt het niet minder verwerpelijk van het standpunt der openbare zedelijkheid." Volgens de Postkantoorsregulaties mag geen schadeloosstelling worden betaald voor een pakket, dat iets bevat, dat niet wettelijk door de post verzonden mag worden.

In een supplementair antwoord merkt hij op, dat er geen bizondere kunst-opleiding vereischt wordt om te kunnen uitmaken of een artikel zedenkwetsend of oneerbaar is en dat de beoordeeling wordt gemaakt door hoofdamblenaren van groote en algemeene ervaring.

Men zij dus gewaarschuwd. De hoofdambtenaren van het Algemeen Postkantoor te Londen waken voor het zedelijk welzijn der Britsche bevolking. Zij zijn beschermd door wettelijke bepalingen, mogen niet alleen al wat (naar hun oordeel) met de eerbaarheid strijdt verbeurd verklaren, maar desnoods voor een waarde van tien- of honderdduizend gulden aan vernietiging prijs geven omdat een of meer voorstellingen (naar hun oordeel) niet oirbaar zijn. Het zij dan zoo, maar de haren rijzen mij te berge als ik mij de mogelijkheid indenk dat b.v. Rembrandt's teekeningen eens in de handen van die kunstelooze arbiters mochten geraken. Want Rembrandt van Rijn heeft wel eens rare dingen geteekend en als die er tusschen waren, ging onverbiddelijk de geheele verzameling in het vuur.

Londen, Maart. J. R. VAN STUWE Hzn.





INHOUD VAN DEEL XXXV

(ACHTTIENDE JAARGANG — EERSTE HALFJAAR 1919)

KUNSTBERICHTEN

TENTOONSTELLINGEN

MUSEA EN VERZAMELINGEN

KUNSTVEILINGEN

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

DOODSBERICHTEN

VARIA

PLATEN

Tekstversiering in hout gesneden door Edw. Pellens.
Omslag naar een teekening van Ch. Doudelet.



Boek-, Courant- en Steendrukkerij v/h G. J. Thieme, Nijmegen.

ONZE KUNST

DEEL XXXVI

1919

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR :

DR. P. BUSCHMANN

DEEL XXXVI

18e JAARGANG · 2e HALFJAAR

JULI-DECEMBER

1919



NAAMLOOZE VENNOOTSCHAP « ONZE KUNST » ANTWERPEN

AMSTERDAM : L. J. VEEN.



DE OORSPRONG VAN DE NEDERLANDSCHE KUNST DER 15e EEUW



E oorlog wordt niet enkel gevoerd op de slagvelden ; de bevolking achter de vuurlijn wil er ook aan meedoen : terwijl de soldaten vechten, beschieten de schrijvers de vijandige natie met woorden en argumenten, vallen haar beschaving aan, haar volk, haar ras, blijkbaar meenend er zoodoende de geestdrift bij de strijders in te houden, en er overal naar strevend om zich zelven de illusie der krijgsbedrijvigheid te geven. Het imperialisme, dat landstreken en afzetgebieden veroveren wil, vindt zijn tegenhanger op het gebied van wetenschappen en kunsten, dat vrij moest blijven van deze ruzies om belangen, van dien naijver van politici en kooplui. Men betwist elkaar de verdienste eener ontdekking of de uitingen eener kunst, als of het een stad of een colonie gold. Men palmt retrospectief landstreken in, met heel hun kunstproductie.

Deze strijd der naijverige nationalismen op geestelijk gebied was reeds lang vóór den oorlog begonnen. België, dit zoozeer begeerde brok, werd sedert lang tusschen haar machtige naburen heen en weer geslingerd. Het is niet van vandaag of gisteren dat Duitschers en Franschen elkaar de Vlaamsche kunst betwisten — of, om nauwkeuriger te spreken, de Nederlandsche kunst der 15e eeuw (want het geldt hier wel de geheele kunstproductie der oude Nederlanden te dien tijde).

Ongetwijfeld heeft dit retrospectieve annexionisme sedert den oorlog de meest overdreven en meest belachelijke vormen aangenomen, en men zou de laatste uitingen ervan kunnen beschouwen als het voortbrengsel der psychose der oorlogvoerenden, welke in alle landen heerscht : ook zal ik er geen rekening mee houden en zal ik er mij toe bepalen de thesen der vijandige nationalismen te bespreken, zooals ze reeds vóór den oorlog werden te boek gesteld.

De Duitschers streefden er naar, om de termen *Nederlandsch* en *Nederduitsch* te verwarren, en aldus van de Vlaamsche kunst een tak der Germaansche te maken. (1)

(1) Vgl. b. v. Woermann, *Geschichte der Kunst* enz., deel II, blz. 419, naar aanleiding van de kunst der van Eycks : « Allem Anschein nach war es die bodenwüchsige Kunst der von

Zij overschatten ook soms het belang der Keulsche school in de kunstontwikkeling der 15e eeuw, maar de ernstigste onder hen erkenden ten slotte dat het geheel der kunstproductie in de Nederlanden der 15e eeuw een wèl omschreven, zeer bijzonder karakter had, verschillend van de kunst der omliggende landen, en een oorspronkelijke kunst uitmaakte, die den stempel droeg van een scheppend genie, en een sterken invloed had uitgeoefend op de kunst van alle naburige landen, en dien zelfs in verre streken had doen gevoelen. [1]

Maar aan de zijde der Fransche schrijvers vindt men een veel meer uitgesproken en veel duidelijker streven, om de Vlaamsche kunst der 15e eeuw op te slorpen, om den oorsprong ervan tot Frankrijk te doen opklimmen, om aan het Parijsche midden de verdienste toe te schrijven, den eersten stoot tot de realistische beweging te hebben gegeven, die zich meer bepaald in Vlaanderen zou ontwikkelen; zij zou zich daar dan alleen ontwikkeld hebben, omdat Frankrijk vele jaren lang uitgeput was door zijne tegenslagen van den honderdjarigen oorlog. Die strekking deed zich vooral gelden na de Tentoonstelling der Fransche Primitieven (1904), die, door toedoen van wijlen Henri Bouchot en eenige andere organisators, onmiskenbaar het karakter eener nationalistische uiting had verkregen.

Ik heb reeds te dezer plaatse [2] aangetoond wat de Tentoonstelling der Fransche Primitieven te dien opzichte beteekende, en een ontleding gegeven van het werk van den Heer Mâle: *le Renouvellement de l'Art par les Mystères à la fin du Moyen-Age*, dat niet minder beoogde dan in de ontwikkeling der tooneelspeelkunst den oorsprong van het realisme in de plastische kunst te zoeken, en aan Frankrijk de verdienste dezer kunstevolutie toe te schrijven, omdat Frankrijk den voorrang zou gehad hebben in de ontwikkeling van het tooneel.

Ik zal niet stilstaan bij de fantazieën van den Heer Bouchot, die overal

der Maas durchflossenen Landschaft Limburg, war es also gut niederdeutsche Kunst, die sich ohne fremde, namentlich französisch-flämische Errungenschaften abzuweisen, hier zu ungeahnter Höhe erhob ». — Wat de miniatuurkunst betreft, die in het Parijsche midden, in den aanvang der 15e eeuw bloeide, en waarvan de gebroeders van Limburg de schitterendste vertegenwoordigers waren, beweert Woermann « dass sie [diese Buchmalerei] ihrer Herkunft nach germanisch-niederländisch war ».

[1] Louis Courajod, een boven alle eng-patriotische zoowel als academische vooroordeelen verheven geest, aarzelde niet dit te erkennen (*Leçons*, II, 290): « Ce sont les Allemands eux-mêmes qui, avec une correction scientifique à laquelle il faut rendre hommage et avec leurs musées historiques si intelligemment classés ont mis les premiers en évidence la souveraine et irrésistible propagande de l'art flamand. Qu'importe si quelques livres allemands, inspirés par un trop vif patriotisme, ont au début exagéré la portée de l'atelier rhénan. Les musées allemands, ouverts à tous les arts, à toutes les doctrines, se sont chargés de rectifier l'opinion ».

[2] Vgl. mijne studies over *het Getijboek van den Hertog van Berry te Chantilly (Onze Kunst*, Deel XII, blz. 69) en over de *Mysteriespelen en de plastieke Kunsten* (XVII, 113, 185; XIX, 109, 145), alsook mijn boek: *L'art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance* (Paris-Bruxelles, 1911).

Franschen ontdekte, die Michelino de Besozzo, den Lombardischen kunstenaar uit de omstreken van het Lago Maggiore, herdoopte in een « Michelin de Vesoul », en er toe kwam om het bestaan der van Eycks in twijfel te trekken. (1)

Ik zal de thesis van den Franschen oorsprong der Vlaamsche of Nederlandsche kunst beschouwen in haar meest gematigde uiting, bij den ernstigsten en best gedocumenteerden schrijver die haar heeft verdedigd : Graaf Paul Durrieu.

* * *

Welke is, herleid tot haar wezenlijksten vorm, de thesis van den Heer Durrieu, zooals hij ze nl. ontwikkeld heeft in het derde deel der *Histoire de l'Art*, uitgegeven onder leiding van André Michel ?

In de 14e eeuw, onder de Valois, en vooral onder Charles V, was Parijs een kunstcentrum van eersten rang en het voornaamste aantrekkingspunt van alle landen benoorden de Alpen. Op het gebied der schilderkunst was het toen reeds het aequivalent van wat het nu nog is : het middenpunt dat een onweerstaanbare aantrekkingskracht uitoefent.

Dit groote Fransche midden, met Parijs als kern, « étendait son attraction jusqu'aux bords du Rhin, jusqu'à la Hollande, jusqu'à l'Alsace » en had bewaard « les vieilles traditions de clarté, de logique, de goût épuré » welke de « erflijke voorrechten » zijn van het Fransche ras. (2)

Hij geeft wel toe dat een groot aantal kunstenaars, aangetrokken door het hof der Valois, uit de noordelijke gewesten waren gekomen (het tegenwoordige België en Holland) ; maar... « (on a) exagéré la part des artistes du Nord dans le grand mouvement naturaliste qui a triomphé en France au début du XVe siècle. Ce mouvement serait vraisemblablement arrivé à se produire même sans leur participation, par la seule force des choses. »

Verder oefende Parijs op de kunstenaars die het aantrok een heilzamen invloed uit : « (ils) subissaient à un très haut degré l'influence du grand foyer d'art créé par la cour des Valois et ils gagnèrent à le fréquenter un vernis de délicatesse, un sentiment de la mesure qu'on ne trouve pas chez leurs compatriotes restés immuablement au pays natal. »

De studie der miniaturen uit het Parijsche midden herkomstig, toont de

(1) *Les Primitifs français; complément documentaire au catalogue officiel de l'Exposition ;* Paris, 1901. In het hoofdstuk getiteld « La question des van Eyck » beweert de schrijver dat de van Eycks Franschen zijn, surrogaat-Parijzenaars ! Elders stelt hij hen voor als legendarische schepsels en betwijfelt of er van hen wel een enkel echt werk bestaat. « Ce qu'on nous produit comme faisant partie de leur bagage est essentiellement d'influence romane, d'inspiration française. Les tableaux qui leur sont donnés sur des raisons de sentiment, de vraisemblance et sur l'affirmation de l'étiquette des cadres, dépendent formellement des arts de l'Ile de France des XIIIe et XIVe siècle ».

(2) P. Durrieu, *La Peinture à l'Exposition des Primitifs français*, Paris, 1904. (Dit is een overdruk der in de *Revue de l'Art ancien et moderne* verschenen artikelen van dezen schrijver).

vlugge en beslissende hervorming aan, die zich onder de regeering van Charles VII voltrok : in 1380, bij den aanvang dier regeering, heeft de kunst een nog betrekkelijk archaïek karakter ; in 1416-1417 staan we tegenover een kunst die niets meer te leeren heeft, die de trekken eener physionomie weet te omlijnen, die met het penseel den geest zelve der natuur weergeeft, die niet alleen de wetten der perspectief heeft doorgrond, maar rekening houdt met het spel van licht, het uur van den dag, de gesteltenis van den hemel ; in een woord : de moderne schilderkunst. ([1])

In het laatste dezer werken : het Getijboek van Turijn, dat het eindpunt dezer evolutie aanwijst, « nous voyons mis en pratique avec une maëstria supérieure, les principes que l'on retrouvera bientôt sous les pinceaux de ces maitres géniaux que l'on appelle les frères van Eyck. »



Waarop is deze geschiedenis van den oorsprong van het Nederlandsche realisme der 15e eeuw gegrondvest ?

Allereerst op een overdreven opvatting van het belang en het prestige van Parijs op het einde der 14e eeuw. Vele Franschen zijn zoozeer begoocheld door Parijs zooals het thans is, zooals het geworden is sedert de regeering van Louis XIV, dat zij het Parijs der middeleeuwen zien als door een vergrootglas, terwijl een enkele zeer vage en weinig uitvoerige beschrijving van Parijs, die van Guillebert de Metz ([2]) volstaat om hunner verbeelding vrijen teugel te vieren.

Zij schijnen niet te beseffen, dat Parijs toen een kleinere stad was dan Florence, en te nauwer nood wat grooter dan Brugge en Gent, zooals men op ieder nauwkeurig plan kan nagaan. Wanneer men deze beschrijving van Parijs door Guillebert de Metz vergelijkt met de beschrijving van Florence door Giovanni Villani, die ongeveer een eeuw ouder is, wordt men getroffen door haar primitief karakter, door de armoede en de banaliteit der inlichtingen welke zij bevat, terwijl de tekst van Giovanni Villani nauwkeurig is en statistieke gegevens bevat, die getuigen van een ingaande kennis der hulpmiddelen van den Staat. ([3])

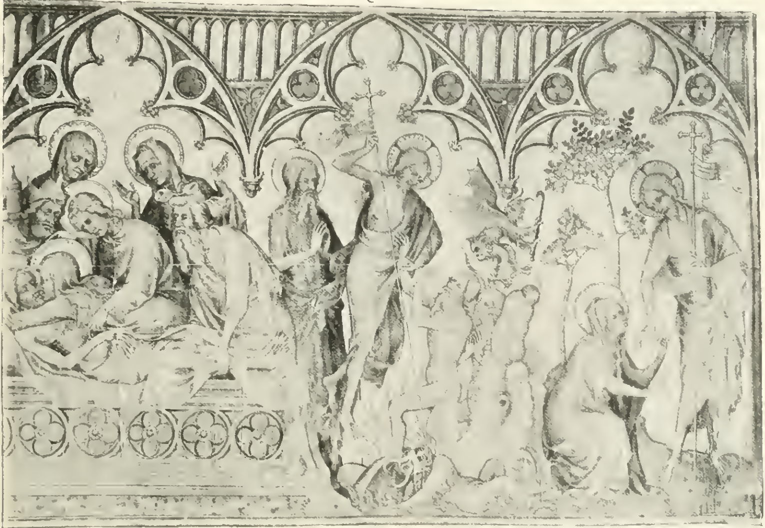
Graaf Durrieu ondergaat een andere suggestie : deze van den glans van het koningschap. Het hof van den « Roy de France » verblindt hem retrospectievelijk. De Valois worden kleine Zonnekoningen en als goed hoveling zou hij volgaarne herhalen dat « un Auguste aisément peut faire des Virgile. » Hij

([1]) *Histoire de l'Art*, uitgegeven onder leiding van A. Michel. Vol. I, blz. 156 en vgg.

([2]) *Description de la ville de Paris au* XVe *siècle* par Guillebert de Metz, publiée d'après le manuscrit par Le Roux de Lincy, Paris 1855. — De beschrijving betreft het Parijs van 1407, doch schijnt in 1434 te zijn geschreven.

([3]) Vgl. de *Chronique* van Giovanni Villani, boek IX, hoofdstuk 256 (afmetingen der stad Florence) en boek XI, hoofdstuk 92 vgg. (bevolking, rijkdom, belastingen enz. in 1336-1338).

gelooft dat een vorstelijke omgeving een kunst kan scheppen : want hij erkent niet alleen de stoffelijke aantrekkingskracht van een midden, waar de



Phot. A. Giraudon, Parijs.

ONBEKEND MEESTER, omstreeks 1375 : Het *Parement de Narbonne*, fragment (Louvre, Parijs).

aanwezigheid van vele rijke lui het voortbrengen van weeldeartikelen bevordert, maar hij gelooft dat een dergelijk midden de macht heeft om kunstenaars te vormen, en als het ware toegerust is met bijzondere eigenschappen, die genieën doet ontluiken, welke zich in een ander midden, buiten de hoofdstad, niet zouden ontwikkelen.

Ziedaar een dubbel vooroordeel : het royalistische vooroordeel, dat buitengewone eigenschappen toeschrijft aan al wat vorstelijk is, en het Parijsche vooroordeel, dat wil doen gelooven dat heel het leven van Frankrijk in de hoofdstad besloten ligt, en dat Parijs het centrum van de wereld is.

Die vergissing is heelemaal van denzelfden aard als die welke van het pauselijke Rome het centrum der Wedergeboorte der 16e eeuw maakte, en van Rafaël de voornaamste vertegenwoordiger der Romeinsche school. Niemand denkt er thans nog aan, het feit te betwijfelen, dat alle kunstenaars welke bijdroegen tot den luister van Rome ten tijde der Renaissance, er als gevormde krachten belandden, en dat Rafaël goed en wel een Umbrisch genie was, die zijn opvoeding te Florence voltooid had, en het beste gaf, wat hij in zich had, bij zijn aankomst te Rome, in de fresco's der Stanza della

Segnatura. Anderzijds was Michelangelo bij uitstek Florentijn, en hij is het gebleven. En nochtans overtrof het Rome der 16e eeuw aan intellectueele en artistieke bedrijvigheid verreweg het Parijs der 15e eeuw.

* * *

Wanneer we met zorg de feiten nagaan, welke de Heer Durrieu vermeldt, zullen we moeten opmerken, dat hij alle argumenten wegmoffelt, die hem hinderen, en hij voortdurend de gevolgtrekkingen overschrijdt, welke de studie der feiten toelaat.

Hij is genoodzaakt te erkennen, aangezien de documenten er hem toe dwingen, dat er onder de kunstenaars welke op het einde der 14e eeuw aan het Fransche hof werkzaam waren, een groot aantal uit de noordelijke gewesten herkomstig waren, en voornamelijk van het tegenwoordige grondgebied van België. Maar hij tracht te ontkomen aan de gevolgtrekking welke natuurlijker wijze uit deze feiten zou moeten voortvloeien, door te beweren dat het slechts te Parijs is dat deze kunstenaars zich volkomen hebben kunnen vormen, en dat hunne waarde niet te danken is aan hun oorsprong en aan hun eerste opvoeding, maar aan het midden waarin zij zich, volgens hem, zouden ontwikkeld hebben.

Ik zeg « volgens hem » — want bij gebrek aan werken welke men met stelligheid aan een bepaald kunstenaar kan toeschrijven, en zoolang we geen namen met werken in verband kunnen brengen, zijn alle veronderstéllingen veroorloofd. De Heer Durrieu ziet een bewijs dat deze kunstenaars middelmatige provincialen zouden gebleven zijn zoo ze niet naar Parijs waren gekomen, in het feit dat de weinige werken van dit tijdstip welke men in België aantreft, zooals de *Christus aan het Kruis* in het Museum van Antwerpen, niet te vergelijken zijn met de werken welke door de koninklijke familie besteld werden, zooals het « Parement de Narbonne » en, naar men veronderstelt, in Frankrijk uitgevoerd werden : een in alle opzichten zoo zwak argument, dat het de moeite niet waard is, besproken te worden.

In één geval stond de Heer Durrieu echter voor een werk van nauwkeurig bepaalden datum en van onbetwistbare toeschrijving : de altaarluiken der Chartreuse van Champmol, bij Dijon, geschilderd door Broederlam, tusschen 1393 en 1399. Maar hier trekt hij zich op zijn gewone wijze uit den slag : Broederlam heeft in Frankrijk vertoefd, hij heeft den weldadigen invloed van het bij uitstek uitverkoren midden ondergaan, hij heeft zijn gewestelijk karakter afgelegd, hij heeft overigens niets specifiek Vlaamsch, enz.

Ongelukkiglijk voor den Heer Durrieu zijn we over Broederlam vrij wel ingelicht : (1) de oorkonden over hem zijn betrekkelijk talrijk, en bewijzen dat de kunstenaar, te Ieperen geboren, bijna onafgebroken in die stad

(1) Vgl. de oorkonden in Dehaisnes, *Documents concernant l'Histoire de l'Art dans la Flandre* etc. Lille, 1886.

geleefd en gewerkt heeft, dat hij slechts in het voorbijgaan te Parijs vertoefd heeft, in 1393, toen hij sedert lang gekend was, aangezien hij sedert April 1381 den titel van officieel schilder van Lodewijk van Male droeg, en een besluit van 13 Mei 1381 hem tot schilder en kamerdiener van Hertog Filips den Stoute benoemde. Er is dus alle kans dat hij geheel in zijn gewest werd gevormd. Zijn werk heeft waarlijk niets bijzonder Parijsch.

Met de gebroeders van Limburg, die lang voor den Hertog van Berry schijnen gewerkt te hebben, was het spel gemakkelijker. Maar daar ook logenstraft de aandachtige studie van het werk volkomen de thesis van den Heer Durrieu, zooals ik heb aangetoond in mijn opstel over het Getijboek van den Hertog van Berry te Chantilly (1).

Maar de stoutmoedigste goocheltoer die de Heer Durrieu gewaagd heeft, bestaat er in om het beroemde Turijnsche Getijboek te doen doorgaan voor een werk dat ontstaan was in het Parijsche midden gevormd door het hof der Valois, — het Turijnsche Getijboek, dat vernield werd in een brand der bibliotheek van die stad en dat een zoo nauwe verwantschap vertoont met het werk der van Eycks, dat men het als herkomstig uit hun atelier heeft beschouwd. (2)

Een dergelijke toenadering wordt hier door niets gewettigd. Volgens de opsporingen van den Heer Durrieu zelve zouden deze miniaturen uitgevoerd zijn geworden voor Graaf Willem IV van Holland, uit het huis van Beyeren-Henegouwen, omstreeks 1416-1417. Willem IV was de broeder van den Bisschop van Luik, Jan van Beyeren, voor wien de van Eycks werkten. Er bestaat in dit geval niet de minste zichtbare aanraking met het Parijsche midden, geen enkele reden om te veronderstellen dat het werk te Parijs werd uitgevoerd of onder Parijschen invloed werd opgevat. De Heer Durrieu moge vrij beweren dat Willem IV tot den kring der Valois behoorde, en aan het hof van Frankrijk had vertoefd. Het feit is dat hij sedert het begin der 15e eeuw bijna voortdurend oorlog gevoerd had in de Nederlanden, zoowel in zijn eigen gewesten als om zijn broeder, den Bisschop van Luik te steunen. (3)

* * *

Wanneer men ter andere zijde de zaak beschouwt uitgaande van de

(1) *Onze Kunst,* Deel XII, blz. 69, en mijn reeds vermeld boek.

(2) Vgl. Aug. Vermeylen: *In memoriam het Turijnsche Getijboek.* Onze Kunst, December 1904.

(3) In het begin der 15e eeuw beoorloogde hij de Friezen; toen streed hij in Holland tegen Jan van Arkel en veroverde Gorkum (1403). Hetzelfde jaar overleed zijn vader en hij volgde hem op als Graaf van Henegouwen. Nieuwe onlusten door de Heeren van Arkel verwekt, riepen hem naar Holland terug. Deze heeren hadden hun gebied aan den Hertog van Gelre afgestaan, doch Willem IV wilde dien afstand niet erkennen en streed tot hij Gorkum en de Heerlijkheid van Arkel in 1412 verkregen had. Eindelijk vocht hij om zijn broeder op den bischoppelijken zetel van Luik te herstellen, en nam aan de zijde van den Hertog van Bourgondië deel aan den strijd der Armagnacs en der Bourgondiërs.

studie der werken zelve, bemerkt men dat de theorie van den Heer Durrieu niet méér bevestigd wordt door de stijlanalyse dan door het onderzoek der historische documenten.



Phot. A. Giraudon, Parijs.
ONBEKEND MEESTER, omstreeks 1375 : Charles V, koning van Frankrijk, (fragment van het *Parement de Narbonne*. Louvre, Parijs).

Volgens hem zou een vlugge evolutie zich voltrokken hebben in Frankrijk, onder de regeering van Charles VI, evolutie die uitloopen moest, en inderdaad omstreeks 1416-1417 uitgeloopen is, op de vorming eener « moderne » kunst, zooals deze tot uiting komt in de miniaturen van het Turijnsche Getijboek, waaraan de werken der van Eycks nauw verwant zijn, een kunst « qui n'a plus rien à apprendre, » die « sait traduire par le pinceau l'esprit même de la matière, qui a pénétré les lois de la perspective » enz.

Men heeft heden ten dage ongelukkiglijk de gewoonte om van evolutie der gedachten of van evolutie der kunst te spreken, zooals men spreekt over de evolutie van een orgaan of van de evolutie der soorten in biologie. Maar zelfs in biologie is het twijfelachtig of die evolutie steeds een karakter van noodzakelijkheid vertoont, of een lijn volgt die bestendig genoeg is opdat men beweren moge, dat ze op een bepaald punt moest uitloopen. Maar op het gebied der menschelijke gedachte en vooral op kunstgebied is een dergelijke toepassing van het evolutiebegrip heelemaal willekeurig.

Wat is er gebeurd tijdens de regeering van Charles VI? Laten we, om het te weten, vooreerst een typisch werk van het eind der vorige regeering beschouwen, het zoogezegde *Parement de Narbonne*, dat van omstreeks 1375 dagteekent. Het zal gemakkelijk zijn deze grauwschildering, welke voor een der merkwaardigste Fransche werken van dien tijd doorgaat, te vergelijken met de miniaturen uit de regeering van Charles VI, waaraan men zooveel belang hecht.

Het werk vertoont het gemaniëreerde karakter, dat in de Gothische kunst verscheen, toen de versiering zich op weelderige wijze begon te ontwikkelen en men de bewogen lijnen om henzelve begon te behandelen zonder zich te bekommeren om hun functie of hun waarde ten opzichte der structuur van het geheel. De lichamen zijn lang, scheefgegroeid, de uiteinden dun, de vingers

draadvormig ; de vliedende stoffen vertoonen kronkelende plooien, die neervallen als zwaaiende pennetrekken. Haar en baard vertoonen rythmische golvingen. De figuren zijn op elkaar gestapeld, als op ivoorsnijwerk, in kleine verwarde en on-organische composities.

Het aandeel der rechtstreeksche natuurobservatie is geringer dan men zou verwachten, zelfs in de portretten van den koning en de koningin, die zeker niet gevleid zijn : maar men moet leelijkheid niet met realisme verwarren, en beide profielen vertoonen iets stereotieps en inexpressiefs. Vele tooneelen doen in het algemeen denken aan Siëneesche composities. Het werk is ten slotte niet beter van hoedanigheid dan den doorslag der voortbrengsels van denzelfden tijd uit de school van Giotto, welke op tamelijk eentonige wijze de geijkte schema's herhaalde. Maar het behoort tot dien internationalen stijl welke men weervindt in een groot aantal handschriften, vervaardigd voor Charles V of voor Hertog Jean de Berry, evengoed als in Boheemsche of Engelsche manuscripten, of in schilderijen uit de Keulsche school van het einde der 14e en de eerste jaren der 15e eeuw.



Phot. A. Giraudon, Parijs.
ONBEKEND MEESTER, omstreeks 1375 : Jeanne de Bourbon, Koningin van Frankrijk, (fragment van het *Parement de Narbonne*, Louvre, Parijs).

Onder die traditioneele elementen mengen er zich langzamerhand nieuwe, deels aangebracht door rechtstreeksche beschouwing der natuur, deels door navolging van werken herkomstig uit soms zeer verre streken, zooals het Oosten, dank aan de voortdurende uitbreiding der handelsbetrekkingen. Men stelt belang in tallooze zaken die men vroeger geheel ondergeschikt gemaakt had aan de menschelijke figuur en aan het algemeene effect der samenstelling. De studie van het detail en het bijwerk neemt de overhand : bloemen, dieren, gebruiksvoorwerpen, onderdeelen van de kleeding vragen de aandacht. Deze evolutie behoort niet uitsluitend tot een enkel land. De Heer Durrieu heeft haar opgemerkt bij de miniaturisten aan het Fransche hof. Hij hadde ze elders kunnen opmerken, zooals blijkt uit het boek van Pietro Toesca : *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*. Het schijnt zelfs dat de evolutie in Lombardië vlugger in haar werk gegaan is, getuige het teekenboek van Giovannino de'

Grassi († 1398) [1], waar men dierstudies vindt die verre overtreffen wat men te dien tijde in Frankrijk voortbracht, namelijk een groep honden die een everzwijn verscheuren: deze groep werd letterlijk nagevolgd door de gebroeders van Limburg in een der meest beroemde bladzijden van den kalender der *Très Riches Heures du Duc de Berry*, uitgevoerd van 1400 tot 1416: de Everjacht in het Bosch van Vincennes, ter verluchting der Maand December.

Dit zeer vermaarde Getijboek is een der fraaiste voortbrengsels der eclecticke kunst welke zich gevormd had door opvolgentlijken aanbreng van nieuwe elementen op een traditioneelen grondslag. Deze elementen hadden zich langzamerhand verbonden, zonder echter door een scheppend genie hergoten te worden tot een volkomen harmonisch geheel.

De samenvoeging van uiteenloopende elementen is duidelijk in dit werk, en het aandeel van rechtstreeksche observatie bij de kunstenaars is stellig kleiner dan men op het eerste zicht geneigd zou zijn te gelooven, zooals de ontdekking van Sir Martin Conway [2] er toe strekt het te bewijzen, nl. dat de middengroep der jacht in het Bosch van Vincennes, een der composities welke het meest den indruk der aanschouwde werkelijkheid geven, zooals ik kom te zeggen slechts een copie is van een uitheemsch origineel, dat blijkbaar in Italië is ontstaan. Wij wisten overigens reeds dat dit Getijboek meer dan één treffende ontleening aan de Italiaansche kunst bevat [3].

Deze eclectische, aangename, bevallige, bekoorlijke kunst, is qualitatief geheel verschillend van de kunst der van Eycks, evenzeer als van die van Masaccio, wier werk gestreng, logisch is, en den stempel van het scheppend genie draagt. Noch de van Eycks, noch Masaccio behooren tot die eclectische school, welke zonder hun kunst, zonder den invloed door hen op den algemeenen smaak uitgeoefend, had kunnen voortgaan te heerschen. Verschillende kunstenaars van groot talent zijn er aan verbonden, bij voorbeeld in Italië : Gentile da Fabriano en Pisanello, wier kunst in het Noorden van Italië in trek is gebleven, lang na den dood van Masaccio. Pisanello behoort, als schilder, nog geheel tot die strekking. Zijn fresco van Sant'Anastasia te Verona, een zijner merkwaardigste werken, getuigt het : men bemerkt er het gebrek aan eenheid in de compositie, aan samenhang tusschen de verschillende plans, de liefde voor het schilderachtige bijwerk, de bijzondere zorg verleend aan de studie van het kleedsel, van de dieren, de planten, waarin het karakter dezer kunst bestaat. Alleen in zijn penningen heeft Pisanello zich bevrijd van dit eclectisme en heeft hij de kunde verworven welke hem in staat stelde de meesterwerken te scheppen, welke modellen in hun aard gebleven zijn, en nooit werden geëvenaard.

* * *

(1) bewaard in de bibliotheek van Bergamo.
(2) *The Burlington Magazine*, December 1910.
(3) Vgl. mijn hooger aangehaalde studie.



GEBROEDERS VAN LIMBURG : De maand April.
Uit de *Très riches Heures du Duc de Berry*, uitgevoerd tusschen 1410 en 1416;
thans in het Musée Condé te Chantilly, (gezegd het Getijboek van Chantilly).

Wat betreft de kunst van het Noorden en de kwestie van oorsprong welke ons hier meer bepaald bezig houdt, is het gewenscht de vergelijkende

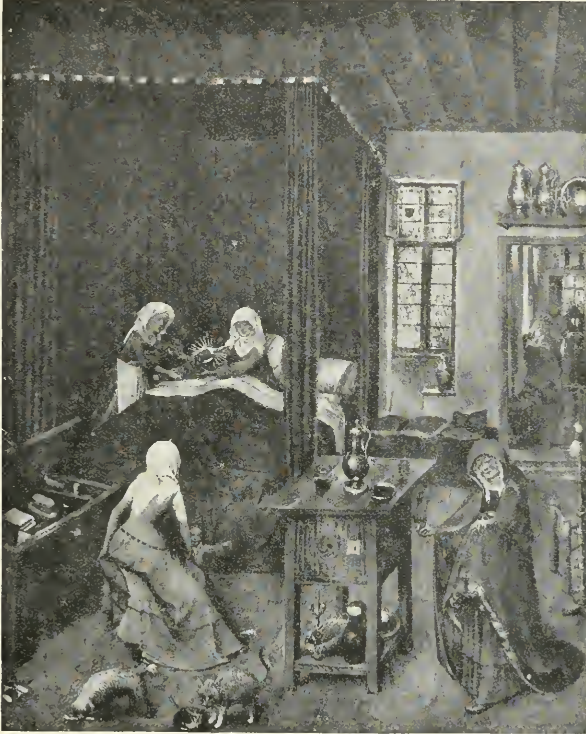


ONBEKEND MINIATURIST (omstreeks 1412-1417): De Aanbidding der Koningen.
Uit de *Très belles Heures de Nostre-Dame*,
gedeelte thans in de Biblioteca Trivulziana te Milaan, (gezegd het Getijboek van Milaan).

studie verder door te voeren van de twee kapitale reeksen miniaturen, respectievelijk toegeschreven aan de gebroeders van Limburg en de gebroeders van Eyck.

Zoo het Getijboek van Turijn door het vuur vernield werd, en de afbeeldingen welke Graaf Durrieu in het licht gaf er slechts een algemeen denkbeeld van geven, en niet duidelijk genoeg zijn in de details, bestaat er nog een fragment van hetzelfde handschrift in de bibliotheek van Prins Trivulzio te Milaan, en de Heer G. Hulin de Loo heeft het gewetensvol en

grondig beschreven en besproken in een werk dat met prachtige fotogravures verlucht is, hetzij op ware grootte, hetzij op vergroote schaal, waardoor vorm en compositie volkomen bestudeerd kunnen worden [1].



HUBERT VAN EYCK (?) : De Geboorte van St. Jan.
(Omstreeks 1415-1417), uit de *Très belles Heures de Nostre-Dame*,
gedeelte thans in de Biblioteca Trivulziana te Milaan, (gezegd het Getijboek van Milaan).

Dit handschrift is des te belangwekkender, daar het in verschillende keeren, op verschillende tijdstippen werd verlucht, door kunstenaars van uiteenloopende strekking, en dus nauwkeurige punten van vergelijking vertoont voor de studie der kunstontwikkeling op het einde der 14e en het begin der 15e eeuw.

(1) *Heures de Milan*. 28 feuillets historiés reproduits d'après les originaux de la Biblioteca Trivulziana, avec une introduction historique par Georges H. de Loo. Bruxelles-Paris, G. van Oest & Cie, 1911. De hierbijgaande afbeeldingen op blz. 12, 13, 16 en 17 zijn volgens deze voortreffelijke uitgave uitgevoerd.

De eerste der kunstenaars welke er aan medewerkten zou, volgens den Heer Hulin die zijn trant zeer wel omschrijft, niemand anders geweest zijn dan de « Meester van het Parement de Narbonne. »

Een gedeelte van dit handschrift, voor den Hertog van Berry begonnen, maar door dezen verkocht in 1412, kwam na dien datum in handen van Willem IV, Graaf van Holland, die eerst een verluchter schijnt gebruikt te hebben, die nog getrouw was aan de traditie van het einde der 14e eeuw, alvorens het werk aan de groote meesters te hebben toevertrouwd, welke de scheppers zijn van die éénige reeks miniaturen waaraan het handschrift zijn beroemdheid dankt en waarin men met recht de gebroeders van Eyck herkennen wil.

Aangezien het juist het persoonlijke aandeel is van deze artisten in de richting der kunst van dit tijdstip, dat we willen trachten te bepalen, is niets belangwekkender dan om bij hun scheppingen de werken te vergelijken, welke in trek waren op het oogenblik dat ze zich openbaarden.

De gebroeders van Limburg lieten het handschrift der *Très Riches Heures du Duc de Berry*, thans te Chantilly, onvoltooid achter in het jaar 1416, op het oogenblik zelve dat de gebroeders van Eyck werkten aan de miniaturen van het Turijnsche Getijboek, dat in 1417, bij den dood van Graaf Willem, schijnt onderbroken te zijn.

Welke de nieuwe elementen ook mogen zijn, die men in het werk der gebroeders van Limburg ontmoet, zij behooren nog hoofdzakelijk tot de traditie der 14e eeuw, evenals de onbekende voorganger der van Eycks, die onmiddelijk vóór hen werkte aan het handschrift, dat aan Graaf Willem verkocht werd.

Een der trekken waardoor de nieuwe, « realistische » kunst der 15e eeuw zich het duidelijkst van de traditioneele kunst onderscheidt, ten Zuiden zoowel als ten Noorden der Alpen, en een der trekken die men het gemakkelijkst stoffelijk, en, om zoo te zeggen, mathematisch kan nagaan, bestaat hierin, dat deze kunst getracht heeft om, in de schilderkunst (en althans in Italië, ook in het bas-relief) de illusie van de ruimte in drie afmetingen te geven : den toeschouwer wordt den indruk gegeven van de diepte, het gevoel der massa, van het volume, van het relief.

De miniaturen der gebroeders van Limburg doen nog denken aan de wandtapijten, waarvan ze soms de arabesken-achtergronden vertoonen, of waarvan ze, in volmaakter vorm, de ruiterperspectief overnemen. Beiderzijds wordt er vooral naar gestreefd om de beschikbare ruimte met decoratieve lijnen en harmonisch geschikte kleurvlekken te vullen.

Hoewel de trekken welke getuigen van natuurobservatie in het handschrift van Chantilly talrijk zijn, hebben de kunstenaars zich steeds tevreden gesteld met het *à-peu-près*, dat volslaat om de voorwerpen te doen herkennen, of er de algemeene physionomie van te kenschetsen ; zij hebben nooit den inwendigen bouw der vormen bestudeerd, noch het samenweefsel der dingen

nagespoord, noch getracht een compositie te verwezentlijken waarin eenheid heerscht, en die logisch en aaneengesloten is in al haar onderdeelen. De gebouwen staan vaak scheef, naar het voorbeeld van somige Siëneesche schilderijen, hetgeen toelaat de vluchtende lijnen zoowat luk-raak te trekken, zonder daarom het oog te kwetsen. De stoffen zijn vloeiend, golvend, oppoffend, zij vallen in calligrafische slingerlijnen, maar men weet niet uit welk weefsel zij zijn gemaakt ; zij verbergen lichamen met vage anatomie. In de landschappen weet men nooit goed, of de bodem opklimt of vlucht. De verhouding tusschen de figuren en het midden waarin zij zich bewegen is heelemaal willekeurig.

Beschouw thans de *Geboorte van St Jan*, in het gedeelte van het handschrift der Biblioteca Trivulziana : gij treedt dit slaapvertrek binnen, gij stapt er zonder vrees rond, gij schat er met het oog de afmetingen van, gij weet welke voorwerpen gij zult aanraken wanneer gij den arm uitsteekt, en gij zult zonder moeite beramen hoeveel stappen gij zult moeten doen om die deur te bereiken, waardoor gij verderop een lezenden man ziet, gehuld in het licht dat door een zijvenster valt. Heel de formule der Vlaamsche en Hollandsche interieurschildering is hier reeds gegeven, en drie eeuwen lang zal men haar slechts varieeren en ontwikkelen, zonder dat de verwantschap met dit eerste meesterstuk verloochend wordt ; want de intimiteit der binnenhuizen van een Pieter de Hooch of een Delftschen Vermeer, de poëzie der stille kamers met vertrouwde meubels, waar men zich t' huis voelt, van de wereld afgesloten, de kalmte der besloten ruimten met hun donkere hoekjes en het spel van het zachte licht op behangsel en koperwerk, — dit alles treft men hier reeds aan, niet impliciet en niet in den dop, maar op de meest doeltreffende wijze uitgedrukt, weergegeven met een kunst, welke hare middelen volkomen beheerscht.

Op hetzelfde tijdstip, over de bergen, bepaalde Brunelleschi de wetten der lijnperspectief ; hij deed het als ingenieur, als natuurkundige, als man der wetenschap. Hij vond een stelsel uit om de illusie van het relief op te wekken : zijn werk droeg den stempel van wetenschappelijken arbeid. Men weet hoe verre de theorie der centrale perspectief in het afgetrokkene ligt : het zien uit twee oogen wordt tot één herleid, het oog zelf als een starre camera obscura beschouwd, het ingewikkelde proces van het zien als een eenvoudige optische werking, enz.

In onze miniatuur vinden we die wiskundige nauwkeurigheid niet : alle op het vlak der schildering vluchtende loodlijnen loopen niet samen naar een enkel punt ; er zijn verschillende punten van samentreffing, maar ze liggen dicht genoeg bij elkaar opdat de vergissing voor het oog weinig merkbaar zou zijn.

De schilder heeft opgemerkt, de kunstenaar heeft samengesteld met het verlangen om het gevoel der ruimte te verwekken, om weer te geven wat Berenson de tastbare waarden heet, om dit bewustzijn onzer spierkracht te

geven, dat ons toelaat om, zonder ons te verplaatsen, onmetelijke afstanden te doorloopen, en ons de kracht geeft om in een oogwenk te vliegen tot de meest verwijderde kimmen.

En zoo de kunstenaar, waarin wij Hubert van Eyck meenen te herkennen,



HUBERT VAN EYCK (?) : De Doop van Christus in den Jordaan.
(Omstreeks 1415-1417), uit de *Tres belles Heures de Nostre-Dame,*
gedeelte thans in de Biblioteca Trivulziana te Milaan, (gezegd het Getijboek van Milaan).

ons met kracht het gevoel weet te geven van het volumen, van de begrensde ruimte zooals in de *Geboorte van St Jan* of in de *Doodenmis* (1), geeft hij ons niet minder levendig het gevoel der onbegrensde ruimte, hetzij in het berglandschap van den *Doop van Christus* (2) hetzij in de zeegezichten van het Turijnsche Getijboek (3).

Bij het beschouwen dezer werken, welke bijna tien jaar ouder zijn dan die van Masaccio, begrijpen wij den lof over van Eyck gesproken door een Italiaan, Bartolommeo Fazio (4) : sprekende over Jan, die zijn broeder overleefde en, in de herinnering der menschen, den gemeenschappelijken roem in zich vereenigd had, heet hij hem : « litterarum non nihil doctus, *geometriæ præsertim* », hem aldus, naar zijn meening, den hoogsten lof toezwaaiend, door hem te beschouwen als humanist en geleerde. En hij dringt aan op zijn geleerdheid in de meetkunde door te spreken van dien wereldbol (5) dien hij voor Philips den Goede zou geschilderd hebben, en waarop men den afstand tusschen verschillende plaatsen kon meten ; hij deed zijn kunde in de perspectief uitschijnen, door een dier achtergronden zijner schilderijen te beschrijven, waar men kleine figuurtjes ziet, bergen, bosschen, kasteelen « zoo kunstig afgebeeld dat ze 50.000 passen van elkaar verwijderd schijnen. »

In Vlaanderen als te Florence, viert men den triomf eener kunst, welke tot bazis de rechtstreeksche studie heeft van de natuur en de stipte toepassing

(1) Getijboek van Milaan, f° 116.
(2) idem, f° 93 V°.
(3) Graaf Willem en zijn gevolg ; St Julianus en Ste Martha in een scheepje.
(4) *De Viris illustribus*, 1456
(5) « mundi comprehensio, orbiculari forma ».

van streng-logische compositie-principen, op een eclectische en schitterende kunst, waar uiteenloopende elementen zich in veranderlijke verhoudingen mengden, zonder zich te versmelten en te harmonieeren.



HUBERT VAN EYCK (?) : De Doodenmis.
(Omstreeks 1415-1417), uit de *Très belles Heures de Nostre-Dame*,
gedeelte thans in de Biblioteca Trivulziana te Milaan, (gezegd het Getijboek van Milaan).

Tusschen de gebroeders van Limburg en de gebroeders van Eyck is er nog méér dan het diepe onderscheid van temperament dat Masolino da Panicale van Masaccio scheidde : hunne kunst verschilt in haar wezen en in haar doel. Men kan tusschen hen geen band van verwantschap leggen. En de kunst der van Eycks, evenals die van Masaccio, is een synthese, voortvloeiend uit een persoonlijke scheppingskracht.

* * *

Maar wat de thesis van den heer Durrieu nog minder verdedigbaar maakt, is dat de eerste volledige, synthetische, geniale uiting van deze 15e eeuwsche kunst, waarvan het realisme doorgaans beschouwd wordt als het voornaamste kenteeken, zich deed gelden op het gebied der beeldhouw- en niet der schilderkunst.

Indien men volstrekt een geestelijke afstamming voor de gebroeders van Eyck wil zoeken, zal men hen veeleer in verband brengen met Claes Sluter en de Bourgondische School, dan met de verluchters van den Hertog van Berry.

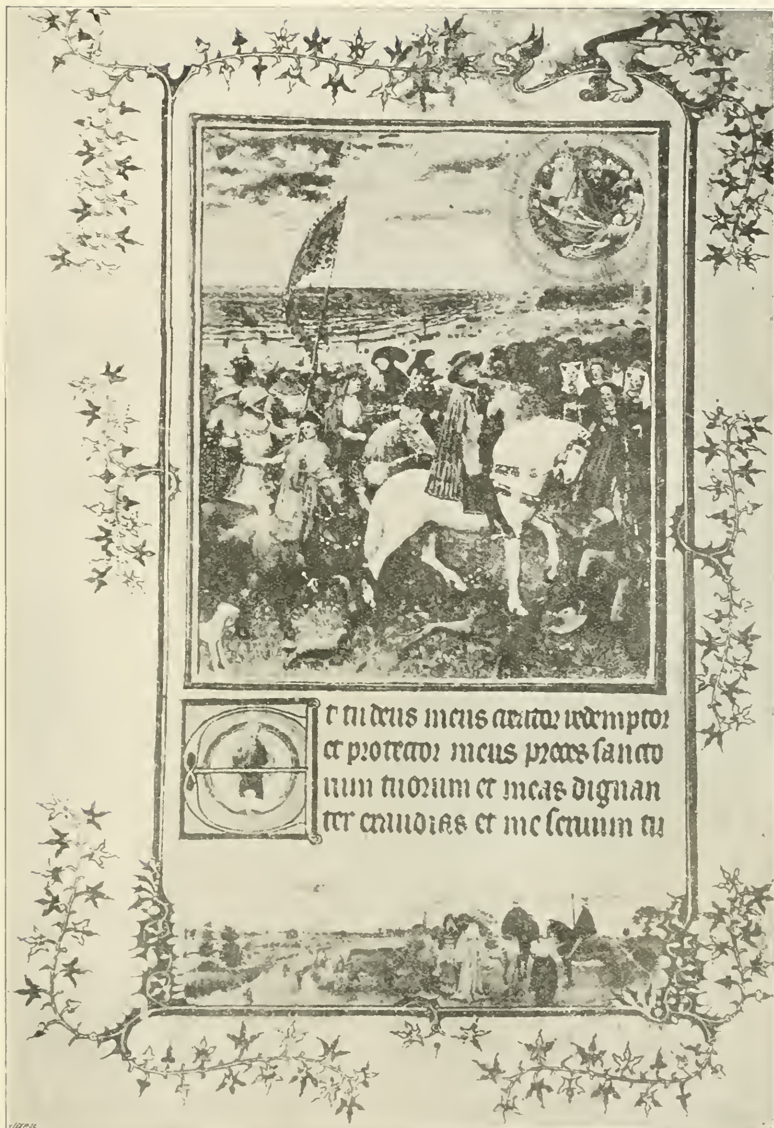
En in Sluter's geval ontbreekt elk verband met het fameuse Parijsche midden, dat Graaf Durrieu voorstelt als het scheppende midden bij uitnemendheid. Sluter was goed en wel van Nederlandschen oorsprong : de oorkonden laten hieromtrent niet den minsten twijfel. Wij weten niets zekers omtrent zijne kunstopleiding, hoewel zekere aanwijzingen en de studie der monumenten ons doen denken dat hij deze genoot aan den Neder-Rhijn en meer bepaald in de Nederlanden. (1) Hij had overigens overal de elementen der kunstsynthese kunnen vinden, welke hij in Bourgondië verwezenlijkte.

Claes Sluter werkte van 1385 af te Dijon, onder leiding van Jan van Marville, die zelf van Vlaamschen oorsprong was ; hij volgde hem in 1389 op als beeldsnijder en kamerdiener van den Hertog van Bourgondië, en schiep in dat midden, tot aan zijn dood, voor de Chartreuse van Champmol, de reeks meesterwerken die hem onsterfelijk hebben gemaakt.

Uit Holland herkomstig, waarschijnlijk in het Noorden opgevoed, en in Bourgondië tot volle rijpheid gekomen, waar hij gedurende de twintig laatste jaren van zijn leven werkte, is Claes Sluter niets aan het Parijsche midden verschuldigd. En nochtans verschijnt zijn « provinciale » kunst als de vroegste en meest beslissende uiting van dien realistischen geest, die in de kunst van het Noorden tijdens de 15e eeuw ging overheerschen. Zijne machtige, stevig gebouwde figuren, zoo innig van uitdrukking en zoo grootsch van gebaar, herinneren veelmeer aan de scheppingen van andere genieën die hem innerlijk zijn verwant, dan aan de gewone voortbrengsels van de kunst van den tijd. En het is niet verwondelijk dat zijne biografen naast hem den naam van Donatello genoemd hebben, waarmee hij innerlijk verwant is, en zelfs van Michelangelo, zóó waar is het, dat het individueele genie en niet het midden of het ras de overwegende rol in de kunst spelen.

Alle kunst bestaat slechts door de synthese der elementen welke haar samenstellen en ligt in die synthese zelve. Het is ijdel om zich in te beelden dat ze haar geheim zal openbaren wanneer men haar ontleedt in haar onder-

(1) vgl. A. Pit. *De Grafmonumenten van Jan van Polanen te Breda, en van Adolf VI te Kleef*. Onze Kunst, deel XIII, blz. 21.



HUBERT VAN EYCK (?): De ontscheping van Hertog Willem van Beyeren, graaf van Henegouwen en van Holland, op de Zeeuwsche kust, in het jaar 1416. Uit de *Très belles Heures de Nostre-Dame*, gedeelte vernield in den brand der Biblioteca Nazionale te Turijn, in 1904. gezegd het Turijnsche Getijboek).

deelen door een scheidingsproces, dat te vergelijken is bij het afzonderen der elementen welke een scheikundige verbinding vormen. De ontleding der elementen heeft alleen in zooverre beteekenis, als zij ons het belang doet gevoelen van den samenvattingsarbeid, welke de kunstschepping uitmaakt, en waar zij ons helpt om de wegen te vinden, welke de schepper gevolgd heeft voor het aanwenden zijner materialen.

* * *

Sluter en de van Eycks, evenals Donatello en Masaccio, volbrengen een scheppingsdaad, en in een eclectisch midden, waar uiteenloopende en tegenstrijdige stroomingen elkaar kruisen, verwekken zij een bepaalde richting.

De kunst van het einde der 14e eeuw en het begin der 15e eeuw waarvan ik zooeven de hoofdtrekken en het internationale karakter schetste, verschilt in hoedanigheid teenemaal van de kunst van Sluter en de van Eycks. En zulks niet alleen omdat het realisme in deze kunst overheerscht, zooals men doorgaans beweert, maar vooral omdat voor Sluter en de van Eycks, evenzeer als voor Donatello en Masaccio, de bouw van het werk, de eenheid zijner plastische conceptie, de uitdrukking der massa en der ruimte, de samenhang en de logica der compositie de wezenlijke problema's zijn, omdat, in een woord, die groote kunstenaars een stijl hebben, « qui est de l'homme même. »

Aldus hebben zij een kunstrichting doen ontstaan, hebben zij wegen geopend welke lang gevolgd en uitgebaat werden. De zoogezegd « Bourgondische » kunst, waarvan Sluter de stichter was, heeft haar invloed verre doen gevoelen gedurende het grootste deel der 15e eeuw. Maar veel machtiger en duurzamer was de invloed van de kunst der van Eycks, welke zich uitgestrekt en ontwikkeld heeft over meer dan een eeuw, dank aan de persoonlijkheid van voortzetters van eersten rang, die geene gewone epigonen waren ; alom ten Noorden der Alpen evenzeer als in het Iberische schiereiland heeft die invloed tot den aanvang der 16e eeuw overheerscht. En ik heb getoond hoezeer de Vlaamsche schilderkunst tot in Italië toe werd gewaardeerd. (1)

Louis Courajod, die een waarlijk breeden geest had en de studie van het verleden niet willekeurig van hedendaagsche nationalistische standpunten uit beschouwde, had de termen van het vraagstuk zeer duidelijk gesteld. Het is des te meer te betreuren dat men, na hem, in Frankrijk een stap achteruit gedaan heeft onder de suggestie van nationalistisch vooroordeel en dat men getracht heeft de waarheden te verduisteren, welke een oplettende en diepe studie der werken en der documenten hem hadden geopenbaard.

Dat de kunstbedrijvigheid in de Nederlanden, vooral op het gebied der schilderkunst, tijdens de 15e eeuw een eigen, oorspronkelijk, zelfstandig

(1) Vgl. mijn hooger gemelde studie.

karakter gedragen heeft, dat ze noch afstamde noch afhankelijk was van Frankrijk, evenmin als van Duitschland, dat ze van den aanvang af het kenteeken van een scheppenden geest droeg waaraan zij haar vlucht te danken heeft, is zoo klaarblijkelijk, dat alleen door hartstocht verblinde geesten het kunnen ontkennen. De Nederlandsche kunst der 15e eeuw zal Nederlandsch blijven, ondanks de pogingen tot retrospectieve annexatie welke door de imperialisten van Duitschland of Frankrijk worden gedaan.

JACQUES MESNIL.





NIEUW WERK VAN FRANS HUYGELEN

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit,
Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur.

THÉOPHILE GAUTIER.



AT is schoonheid? Wat is kunst? — Sedert Plato hebben vele wijsgeeren zich met die vraag het hoofd gebroken, maar hebben ze ons nader tot de schoonheid gebracht?... Kunst is als een regenboog, die vergaat tot waterdruppels, wanneer men hem grijpen wil. Ook zij is « geboren uit zonnegloren en een zucht van de ziedende zee »; zij laat zich bewonderen, maar niet ontleden; zij ontglipt aan de macht der dialectiek....

Kunst is kunnen, blijft een korte en ruime omschrijving. En een heilzame tevens in een tijd, dat *kunnen* soms zoo weinig geteld wordt, en zoovele pogingen blijven steken in hulpeloos worstelen met de stof.

Het hoofdgebrek van de kunst onzer eeuw is gebrek aan nederigheid. Wie bij Gods genade een greintje talent meent te bezitten, promoveert zichzelf dadelijk tot kunstenaar, en slaat den langen, moeizamen weg over die langs de praktijk naar het meesterschap voert. Het ambachtelijke is maar ballast. Het atelierwerk uit den goeden ouden gildentijd: het wrijven van verf, het kappen van steen, het helpen van den meester, men laat het aan daglooners over. De geest van den modernen kunstenaar wil « vrij » zijn — groot en ijdel woord! — en zweven, ver boven het nederige handwerk.

En zoo krijgen we meer en meer een vormelooze, armbloedige, verwaande en valsche kunst, die niet langer als een gezonde boom zijn wortels in onzen rijken Vlaamschen bodem schiet, maar als een vreemd en kwijnend gewas in een broeikast wordt opgekweekt.

We vergeten dat de grootste meesters in de grootste tijdperken juist uit de rangen der ambachtslui zijn opgestaan; dat een Phidias zoowel als een Rubens in hun leven en streven meer geleken op decorateurs, op ondernemers van schilder- en beeldhouwwerk, dan op hetgeen wij « artiesten » heeten; dat de middeleeuwsche kathedralenbouwers geen trekpennen of millimeterpapier

hebben gekend, maar des te beter vertrouwd waren met beitel en truweel; dat de Florentijnsche beeldhouwers in de eerste plaats marmerkappers, bronsgieters of zilversmeden waren; dat onze grootste « primitieven » als eenvoudige verluchters van handschriften of schilders van wapens en banieren zijn begonnen....

Geloof me: onze kunst moet terug naar het ambachtelijke, wil ze gedijen. Leer onze jongens een eerlijken stiel; leer ze hun gereedschap vasthouden en gebruiken; leer ze hun materiaal kennen; gooi hun fluweelen jasje in een hoek, en bind hun een schort voor; leer hun de stroeve, weerbarstige stof bedwingen — zij zullen des te volkomener meester blijven over hun geest.

De stof zelve is in de kunst een element van schoonheid — en niet het minst belangrijke, — wanneer zij begrepen en beheerscht wordt; in de architectuur zoowel als in de nijverheidskunsten, in de schilderkunst zoowel als in de beeldhouwkunst. Men beseft dit pas ten volle wannneer men nagaat met wat liefde en zorg de grootste meesters van alle tijden hun materiaal hebben gezocht en gekozen, wat moeite zij zich hebben getroost om het schoonste en deugdelijkste machtig te worden. Onverschilligheid voor het materiaal, onbekendheid met de eigenschappen ervan, is een zéker teeken van kunstverval. En hoeveel schilders op onze dagen weten nog wat er in de tubes zit, die ze in den eersten den besten verfwinkel gaan koopen? — hoeveel beeldhouwers bekommeren zich om de legeering van hun brons, hoeveel gaan er kijken naar de groeve van hun marmer? hoeveel ontwerpers van « moderne » meubels en kunstvoorwerpen hebben ooit voor een schaafbank gestaan, en een zaag of een beitel in hun handen gehad?

Men meene niet, dat ik heil wil zoeken in het dorre, theoretische onderwijs zooals het nu nog op onze academies wordt gegeven. Dit onderwijs zou levend, practisch moeten worden om tot iets te kunnen leiden; de academie zou, in de eerste plaats een vakschool moeten zijn, waar de kunstenaars langs den ambachtelijken weg zouden worden gevormd.

Men zoeke in deze meeningen vooral geen materialistische strekking. Nooit is de geest vrijer in zijn vlucht, dan wanneer hij de stof geheel in zijn macht heeft. Gebrek aan techniek is de grootste en fataalste belemmering die een kunstenaar kan ontmoeten. En al is kunst heel wat anders dan virtuositeit, hebben juist de grootste genieën op alle gebied zich steeds door een volkomen meesterschap der techniek onderscheiden.

Impotente artiesten loopen er in onze maatschappij te véél — flinke vaklui te weinig. Wat geeft het om nog meer mislukte genieën aan te kweeken? Laten we trachten het Ambacht op te beuren, en waarachtige stielmannen te vormen. Sprankelt er bij één op de honderd, bij één op de duizend een vonkje van genie — dan zal die begenadigde juist in zijn ambachtelijke onderlegdheid het middel vinden, om dit vonkje te doen oplaaien en zich tot een groot kunstenaar te ontbolsteren.



FRANS HUYGELEN : Esperanza.



FRANS HUYGELEN: Excelsior.



Ik zou een paar bladzijden schrijven bij het hiernevens afgebeelde werk van Frans Huygelen. — Huygelen was een vakman vóór hij zich een kunstenaar noemen dorst. Marmer, steen, ivoor hebben voor hem geen geheimen. Hij kon « kappen » vóór hij aan scheppen denken zou. En wanneer hij daartoe gerijpt was, wist zijn hand zonder falen de vormen uit het blok te slaan, die er, zooals ieder waarachtig kunstenaar weet, voor hem in verborgen liggen. Zijn hamer scandeerde het « Sesame » dat de ziel van het marmer zou ontsluiten.

Men heeft, tien of vijftien jaar geleden, zijn werk wel eens « wat materieel » genoemd. Geen nood ! Het was een materialiteit van goed allooi ; zij bereidde den weg voor tot vergeestelijking op heel wat zekerder wijze dan waar vergeestelijking gezocht werd in schraalheid en gebrekkigheid van vorm.

De hierbij afgebeelde werken zijn natuurgetrouw, in dien zin dat ze ons een machtige impressie van het leven geven. Maar ze zijn alles behalve een copie der werkelijkheid. Op één der foto's die ik onder oogen had, maar die hier niet is afgebeeld, was de kunstenaar zelf naast een zijner bustes gaan staan. Hij was dus « natuurgetrouw » door de camera opgevangen. Naast hem het levenlooze marmer. Maar zie ! Dat marmer leefde, ademde, keek, bewoog, zou gaan spreken... Hij zelve was, in vleesch en been, levenloos, doodsch, en, met zijn welnemen, heel leelijk. Däár ligt het verschil tusschen de interpretatie en de mechanische weergave der natuur, tusschen het kunstwerk en de fotografie.

Alle kunst, zij weze Egyptisch, Grieksch, middeleeuwsch of modern, is eerst dan werkelijk groot, wanneer het leven er in klopt en ademt. Alle rijkdom van gedachten en gevoel blijft steriel, wanneer hij zich niet in levende vormen te uiten weet. Stylisatie en synthese bestaan er niet in, de natuur te verstarren en te verarmen, maar er het meest wezenlijke van te vatten en te doen spreken, en uit haar overvloed de vormen te kiezen waarin onze eigen gevoelens en betrachtingen zich het volledigst kunnen uitspreken.

Dit heeft Huygelen gevoeld en begrepen, onbewust misschien in zijn vroeger werk, waar hij, in zijn worsteling met de stof niet steeds boven het stoffelijke uitkwam, — maar met groeiende overtuiging naarmate zijn kunst rijpte en zich verhief.

Esperanza heet hij een zijner bustes ; er is, zooals meermaals bij hem, Hellenistischen invloed van het goede soort in te bespeuren ; maar alleen in het bijkomstige De geest, de ziel van zijn werk is geheel van onzen tijd ; het is minder abstract dan het antieke ; er loopt een warmer rilling door het vleesch ; de zenuwen zijn, zoo niet gevoeliger, dan toch prikkelbaarder ; niet de stralende hemel van den Olympus welft er zich boven, maar de zware, benevelde lucht die wij dagelijks inademen. De Oudheid heeft den glimlach niet gekend, die ontluikt op die lippen, en glijdt als een rimpeling over den

spiegel van een helder water; en de blik dier oogen, peinzend en toch opbeurend, peilt in het hart van ons, menschen der twintigste eeuw, die pas aan het grootste wereldcataclysme zijn ontsnapt, en durven hopen en vertrouwen op de toekomst...

Excelsior heeft een Florentijnsche gracie; ook hier is die invloed volkomen geassimileerd. Het figuurtje is jonger, onbewuster, een kind nog; onbestemder is de uitdrukking. Maar hoe compleet is de vorm, hoe gaaf de ronding van het gelaat, de zwelling der lippen, hoe diep ernstig de peinzende blik der oogen! Het brok spreekt voor zichzelf, en behoeft voorwaar geen etiket.

Meikransje heet het derde stuk dat we afbeelden. Hier denken we niet langer aan Oudheid of Renaissance. Het is ons, bij het beschouwen van dit eenvoudige, Vlaamsche kindje met zijn madelievenkroontje, als hoorden wij de zoetvloeiende taal van Guido Gezelle. Hoe innig is de poëzie van dit onschuldige gezichtje doorvoeld! hoe teer is dat jonge, tengere leven in het marmer weergegeven! wat kleur is er gelegd op het kleurlooze materiaal! wat frissche geur van nieuw gewassen kruid zweeft er om heen!

Heeft Huygelen hier zijn laatste woord gezegd? Wij gelooven het niet. De stijgende lijn, die zijn talent tot nu toe volgde, heeft haar hoogtepunt zeker nog niet bereikt. Hoevele groote kunstenaars hebben zich niet, tot het eind van hun lange leven, steeds verder ontwikkeld? En hij heeft pas den drempel der veertig overschreden! Overigens is hij op dit oogenblik bezig aan een « Oorlogscyclus », waarvan juist het hooger besproken *Esperanza* een onderdeel uitmaakt. Maar we hebben de voltooiïng van dit belangrijke geheel niet willen afwachten; het was ons een behoefte om bij de hierbijgaande afbeeldingen deze vluchtige aanteekeningen neer te schrijven waar zij, misschien, hier of daar een jongere tot dieper nadenken en straffer inspannig zullen mogen prikkelen.

Huygelen verheugde ons met een oogst van ernstig, eerlijk, nobel werk; voor het komende geslacht is hij reeds nu een heilzaam exempel.

P. B.





FRANS HUYGELEN : Meikransje.



AMÉDÉE LYNEN

HUMORIST, TEEKENAAR, BOEKVERLUCHTER

I



IJ is een man die nooit één stap buiten zichzelf heeft gedaan. Daaruit komt zijn geloof. Hij heeft zich niet verrijkt door de kunstaandoeningen, die ons omringen, hij heeft ook niet de kultuurelementen stelselmatig opgezocht, waarmede hij zijn persoonlijkheid kon versterken. Lynen heeft niet geloofd dat er nog andere dingen waren dan die, welke in hem leefden. En dit is even zeldzaam als veroordeeld tegenwoordig. Men zou zich den kunstenaar niet beter kunnen voorstellen dan als een man, aan het venster van zijn eigen algeheelheid, en die niet heel ver kijkt. Of heel ver, en dan omvat de blik toch niet meer dan één wereld tegelijk. De wereld is altijd een kleine kring van een gemoedelijk bevolkte streek. Die kring is onze geboortevijver; of wij hem herkennen bij onze intrede in het wreede leven, of slechts na veel ronddwalen, die kring blijft de streek waar we geboren werden of die we als dusdanig vrij verkozen. Amédée Lynen verliet nooit zijn midden; hij zag zelfs niet het vreemde dat er in kwam; hij had slechts een open oog voor hetgeen op hem geleek, ik zou bijna zeggen voor hetgeen hem lichamelijk geleek!

Ook is Lynen zóo weinig mogelijk een « artist ». 't Is te zeggen dat hij, noch in den geest noch in de zeden, zelfs niet in de kleeding, geen enkele der eigenaardigheden vertoont, welke een artist oppervlakkig kenmerken in het oordeel van hen die het niet zijn. Het is ook nog omdat hij geen stap buiten zichzelf gezet heeft, omdat hij zichzelf nooit gezien heeft, omdat hij niet weet welke plaats hij bekleedt tusschen de andere kunstenaars, dat hij de gevoelige en eerlijke mensch blijft, die hij is. Andere kunstenaars putten alles uit zichzelf, geven hun eigen beeld in al hun werken, maar hetgeen ze in zichzelf vinden is gezien door het prisma der kunst en alzoo vervormd.

Het is niet heelemaal belicht door de poëzie of door het schilderachtige dat Lynen de wereld ziet. Hij ziet haar met liefde, onder een nauwelijks afwijkenden hoek, zoodanig dat het schilderachtige natuurlijk blijft en dat

het romantieke verdwijnt in de werkelijkheid, in de waarschijnlijkheid. Hij beziet de wereld als een man waaraan de worm der onrust niet knaagt : zijn bandieten zijn goede sullen, zij die hen vluchten zullen niet lang in angst verkeeren. Ziedaar wel den man, die alles rooskleurig ziet ! Maar die rooskleurigheid verzwakt zijn werken niet, gelijk we weldra zullen zien.

Dit optimisme heeft hem voorzeker in vreugde doen groeien. Dertig jaar strijd hebben hem zijn vroolijk humeur niet ontnomen. Hij heeft zich ontwikkeld dicht bij de aarde en heeft zich met wellust in het leven neergezet. Lynen is kort en dik ineengedrongen en zijn aangezicht is opgeluisterd door een overal even roode tint. Wangen, voorhoofd en neus hebben dezelfde schakeering en zijn gezond als het vleesch van een kind. Zijn helderblauwe oogen maken slechts indruk wanneer men een poosje den blik in den zijnen rusten laat ; dan ontdekt men dat ze sluw en doordringend zijn. De witte snor schijnt eerst samen te smelten in dit hoog gekleurde wezen. De neus is sterk, tamelijk lang, maar die lengte schijnt minder groot door de breedte, het is een neus van een ouden Brusselaar, erg oorspronkelijk. Zijn tamelijk krachtig bovenlijf zou hem zwierig maken indien zijn korte beenen hem niet een ietwat triviaal uitzicht gaven. Overigens, Lynen loochent alle sierlijkheid. Van Zype heeft dien kenschetsenden zin van den kunstenaar aangehaald : « Moi je ne suis pas pour l'Avenue Louise. »

Die zin beteekent niet dat Lynen iets bekampt. Daar hij nooit iets in zichzelf heeft willen veranderen, heeft hij ook nooit van hervormingen gedroomd. Zijn geest is scherp in den zin van het schilderachtige, hij zou niet willen dat men wat het ook zij aanrake. Hij veroordeelt niets van hetgeen hij ziet, hij lacht met liefde en men voelt liefdadigheid tot in de bijtendste caricaturen van *Le Diable au Corps*. Hij misprijst niets, zelfs niet de bevalligheden, doch zekere dingen raken hem niet, hij kent ze niet.

Evenals de kunstenaar niets in zichzelf heeft veranderd, zoo heeft hij ook niets willen laten doordringen van hen die zijn rechtstreeksche broeders niet zijn. Hij zwijgt en neemt hen waar ; hij schijnt er in toe te stemmen dat zij, die van een andere wereld zijn, zijn eenvoudig en dichterlijk werk begrijpen kunnen, zelfs dan wanneer hij denkt dat ze hun bewondering overdrijven. Maar, zelfs wanneer hij het verlangt, geloof ik niet dat hij zich gansch zou kunnen geven. Dan spreekt hij plotseling en met hortende stem, heel zijn hekelzucht valt en hij zoekt eenvoudige woorden. Lynen is als een van die teemsen, welke men gebruikt om erwten te ziften : hij behoudt de groote en laat de kleine door, maar welke zijn de eigenaardigste, de groote of de kleine en welke zijn de nuttigste, diegene welke bij den afval geworpen worden of diegene welke men inmaakt ?

Ingewikkelde vraag vol betrekkelijkheid en die moeilijk op te lossen zou zijn. Ook wil ik niet beweren dat Lynen weerbarstig is, wel dat hij zich instinctmatig gesloten houdt.

In de dagelijksche intimiteit, onder de burgers welke hem omringen, is het voorzeker moeilijk in Lynen een scherp teekenaar of wat men een kunstenaar noemt, terug te vinden.



AMÉDÉE LYNEN : « Le Poirier de Misère ».

Heel anders is het gesteld met Lynen in tegenwoordigheid van zijn confraters, ik wil zeggen met de Brabantsche kunstenaars, tuk op lokale kleur, lustige gezellen, heelemaal verwijderd van alle wereldsch leven. Daar voelt hij zich als bij zijn natuurlijke broeders, hij moet niets ontleenen noch in deeling aanbieden, hij breidt zich uit, ontbindt zich, maar loopt niet verloren, want hij blijft zichzelf in al zijn gezellen. Onder hen is hij een toppunt, omdat zijn goedheid overvloedig is en zijn luister vergroot, omdat zijn rechtvaardige geest, vol kittelachtige scherts en zonder boosheid, de anderen vereenigt en meesleept. Hij was de held van de gekste bachanalen, van de grilligste kluchten met ijver en voorzichtigheid op touw gezet en geleid. En die buitengewone daden zijn eenvoudig zijn levende en koortsige kunst, want Lynen is niet dubbel ; er is slechts één mensch in hem. Hij had één der personages kunnen zijn van al zijn tafereelen, hoe vreemd dit ook zou kunnen schijnen. Als hij u al glimlachend zijn *Révolutionnaire* toont, wiens degen nutteloos aan een boom hangt en die met wellust vischt in een poel door een gezellig, boschrijk landschap omringd, dan zult ge voelen — als Lynen

gelachen heeft — dat de verborgen vezels, de diepe en onbekende gevoelens van den kunstenaar opgaan in dien in 't bosch levenden *Révolutionnaire*, welke misschien, op dit oogenblik zelf, de geweldenaar is der bevolking van het omliggende. En ik denk dat het ex-libris van Lynen schoon zou wezen met een goedige haard-chimæra onder den vorm eener kat, ietwat fantastisch, doch die zou toegeven voor een lekker schoteltje ; er zou een pijp moeten bij staan en een overschuimend glas; op den achtergrond het wezen van een man vol gezondheid, teruggetrokken achter de ruiten van een vensterraam, de oogen glimlachend gesloten, een warm-aangenaam avontuur volgend in groene, dichte bosschen op de bergen van Luxemburg of in bruine interieurs voor groote droefheden gesloten.

Lynen staat zoo dicht bij de kern zelf, die de ziel uitmaakt van den Vlaming, hij is het op zoo 'n zuivere en door niets vervormde wijze, dat men ze niet meer terugvindt, dat men zich inbeeldt dat hij schuchter en primitief is en niet wat de natuurlijke ondergrond van die ziel uitdrukt, vrij van vreemden invloed en wijsgeerige kultuur. Daar wij de Brabantsche landschappen niet terugvinden zooals wij ze gewoon zijn te zien, zoeken we elders. Dan schijnt het ons dat Lynen zou leven in de een of andere stad der Rijnoevers. Maar zoo is het niet. Het is steeds Lynen, die zijn land doorkniert zonder tijdsbegrip en onvrijwillig gesloten blijft voor de nieuwe leelijkheden ; onbewust, ziet hij niets dan hetgeen aan hemzelve gelijk is.

II

Amédée Lynen heeft me zijn geschiedenis verteld, de geschiedenis van zijn leven. Deze is niet romantisch en het is waarschijnlijk dat men dien mensch nooit met een legende zal omringen gelijk men het deed voor zooveel anderen, voor Watteau bijvoorbeeld, met wien het leven van onzen kunstenaar eenige gelijkenis vertoont, vooral wat zijn leerjaren betreft.

Lynen was nog niet ten volle vier jaar oud toen hij zijn vader verloor, hetgeen een dubbel ongeluk voor de familie was. Inderdaad, de weduwe moest zich aan den arbeid zetten en zeer vroeg de hulp van haar zoon inroepen. Zoodra hij al de klassen der middelbare school had uitgedaan, deelde hij met zijn moeder de moeilijkheden van den strijd. Bij het begin reeds komt hij in aanraking met hetgeen eens zijn werkelijk vak zal wezen. Men ziet hem dienen als leerjongen bij een goed drukker. Hij blijft er echter niet lang en doet een stap nader tot zijn beroep met graveerder op steen te worden.

Alvorens een langen proeftijd te beginnen bij een decoratie-schilder, is hij dienstig bij een aannemer van uithangborden. Waar zijn de opschriften en uithangborden gebleven die Lynen schilderde ?

Eindelijk blijft hij voor lange jaren bij een decoratie-schilder, den Heer G. Janlet. Onze kunstenaar spreekt met aandoening over dezen waardigen



AMÉDÉE LYNEN :
Onuitgegeven illustratie van Ch. De Coster's
Smetje Smee (*Légendes flamandes*), 1892.

patroon en over de jaren gedurende dewelke hij arbeidde in zijn werkplaatsen. Bij den Heer G. Janlet moest hij opklimmen langs al de trappen der leerjaren. Eerst moest hij planken schilderen en vernissen. Dan werd hij aan de versiering gezet en werkte hij langen tijd aan het nabootsen, met het penseel, van Vlaamsch tapijtwerk. Gedurende tien jaar bleef Lynen bij dien patroon, welke hem nooit de aanmoedigende woorden voor de toekomst spaarde, want de uitmuntende werkman toonde aan zijn meester de proeven welke hij gedurende zijn rusturen maakte. Het waren teekeningen en schilderijen, vooral 's Zondags, op den buiten uitgevoerd.

Terwijl hij zekere kasteelzalen versierde verbleef hij op het platteland : soms verliet hij het land om ten behoeve der werken die zijn patroon aannam, te gaan studeeren. Zoo verbleef hij in Londen om zich te documenteeren in de Egyptische verzameling van het British Museum. Hij maakte er een groot aantal studies voor de versiering eener vrijmetselaarsloge.

Nochtans, de toekomstige kunstenaar bereidde zich geestdriftig voor. Hij dacht lang na over de boekverluchting. Zijn droom was die kunst bij ons in te voeren. Hij zou weldra, met « een benedictijner geduld » heeft men gezeid, het zoo humoristische werk van Ch. Deulin : *Les trente-six rencontres de Jean du Gogué,* illustreeren. Hij maakte er een prachtig verlucht handschrift van. Hij versierde insgelijks *Le Poirier de Misère* van Deulin. Maar ongetwijfeld werkte hij met de grootste vreugde aan *Les Frères de la bonne trogne* en aan *Ulenspiegel* van Charles de Coster.

Zijn begin als boekverluchter dagteekent echter van vóór den tijd zijner ware meesterstukken. Men kan ze vinden in enkele nummers van het dagblad *L'Artiste* en in *L'Illustration Européenne*. En, vóór dat nog, kende hij een korte loopbaan als marinist. Lynen, zooals men ziet, kent dus de geheimen der meest uiteenloopende soorten der plastische kunst.

Lynen herinnert zich met vreugde een levensperiode gedurende dewelke hij studeerde in een werkplaats gehuurd door Alfred Verhaeren en J. F. Taelemans. Die kunstenaars werkten er met hun drieën, maar, zegt ons eenvoudig Lynen, Verhaeren en Taelemans betaalden mijn deel van den huurprijs. Na dit gelukkig tijdstip richtte onze kunstenaar zich langzaam naar het doel dat hij nu bereikt heeft. Weldra wordt hij opgenomen in *L'Essor* met kleine Brusselsche tafereeltjes en, soms, met bescheiden pogingen in het genre dat hij eindelijk aannam en tegenwoordig met zooveel harstocht uitoefent.

Laten we met nadruk zeggen dat *Yperdamme* uit het Moderne Museum van Brussel, ten toon gesteld werd op het oogenblik dat Lynen de vijftig bereikt had. Zijn begin in het genre dat hem beroemd maakte dagteekent dus uit zijn lateren leeftijd, het jaar 1900. Dit belet niet dat hij gedurende twaalf jaar talrijk en bijzonder oorspronkelijk werk voortbrengt. Vijftig kunstwerken zooals *L'Algarade*, *La Reconstitution du Crime*, *Les Conditions du Combat* vormen een prachtige reeks. In het salon van 1909, waar een voorname plaats aan den kunstenaar voorbehouden was geworden, kon de bezoeker zich

ongeveer een gedacht vormen van hetgeen Lynen's werk is, geestig, dichterlijk en menigvuldig, gelijk men hier kan vaststellen door de vermelding, welke wij er van geven en die de voornaamste zijner werken bevat.



AMÉDÉE LYNEN : De lijken der roovers van IJzerenland.
(Illustratie voor de *Légendes flamandes* van Ch. De Coster).

En Lynen besluit : « J'ose dire que je suis content de ce que je fais ; mon art m'amuse, il est peut-être feuilletonesque, cela m'est égal. J'ai été compris par la presse d'abord, puis par le public Celui-ci m'a permis d'abandonner une industrie, c'est-à-dire les entêtes de diplômes, circulaires, menus, programmes, affiches,... etc...etc...Et quand je travaille à la campagne, je songe à l'éloge que fit de mon dessin un batelier de Doel, qui suivait les traits de mon crayon avec une extrême attention : Celui-là sait faire autant d'effet avec son crayon qu'un autre avec de la couleur. Cette phrase, simplement exprimée en flamand, n'a jamais été imprimée, elle est placée pour toujours dans ma collection privée. »

Dat Lynen ons de mededeeling vergeve !

Die laatste trek laat ons toe onmiddellijk te wijzen op een der zijden of misschien wel op den ondergrond zelf van het karakter van den schilder : den Vlaamschen humor.

III

Eugène Demolder gaf eens een uitvoerig relaas van een bezoek aan Lynen, toen deze zijn « *Société* » teekende, op een groot doek, opgesteld in het mid-

den zijner werkplaats. Dit onderwerp vereenigt in een soort van fries de typen van onze Brusselsche maatschappijen met hun vaandels, waarboven de gulden medaljes schommelen. Hij was doende de wangen van den voorzitter rood te maken. Deze poseerde voor hem in het licht dat, door een grooten glazen koepel in het dak, naar beneden viel. Het was een oude, magere man met hoekigen neus, gekromden rug, ongemakkelijk in zijn langen feestjas, welke een beetje belachelijk tegen zijn knieën aan sloeg. Hij droeg over de borst een breeden hel-rooden sluier. Hij scheen op zijn Zondagsch van kop tot teen !

— Un bon type ! fluisterde Lynen. Ja, inderdaad ! Men moest het doorzicht hebben van Lynen, die flair opgezolderd in zijn goeden, fijnen neus van *Ketje* en *Zwanzer* om zulk een model te ontdekken. Men moest, als hij, die typen van Brusseleers kennen, welke hij schetst in zulke levende silhouëtten : leursters met krabben en harde eieren, een wit schort voorgebonden, gezien in de door rookers geblauwde atmosfeer der herbergen ; diklijvige bazen, burgers, stilzwijgend pinten zuipend, aangeleund tegen de berookte estaminet-muren ; modistjes met weelderigen haartooi, de kuiten toonend en door de stad trippelend met een doos onder den arm ; burgerwachten belachelijk aangetakeld, den buik puilend over den scheef-aangeriemden gordel ; en, op de kermissen, in de smokerige klaarte van door den wind bewogen petroleumlichten, foorkramers in gerimpeld maillot om hun kromme beenen ; worstelaars met getatoueerd lijf ; tandentrekkers onder den blauwen hemel ; frites-verkoopers in naar aangebrand vet stinkende, helverlichte kramen, die, bij plaatsen, over de foor met draaiende, bont-beschilderde mallemolens, een blijheid van licht gieten ; dan de menigte : schuimers, lustige vrouwtjes, slenteraars, waaruit de puntige torentjes van den bak van een coco-verkooper opstijgen ; de luidruchtige en schilderachtige menigte half verlicht door de vetlampen der kramen.

Dat behandelt die volbloed Brusselaar met voorliefde. De leutigheden van de pens-kermissen, die hij allegorisch heeft voorgesteld in een rood, breed-gehept wijf, met onkuischen boezem, die door het keurslijf heensteekt, de lippen glimmend in een vetten lach, neergezeten op haar breed achterdeel te midden van een apotheose van ketels en potten, van worsten bij trossen opgehangen tusschen varkensblazen, berookt en bedampt als in een Rabelaisiaansche keuken.

Lynen had me doen neerzitten op een uiteengezakt koffer dat soms als voetstuk diende voor zijn modellen. Ik had een zijner pijpen aan het rek ontnomen en gestopt.

— Tu permets que je continue ma besogne tout en blaguant, had hij mij gezeid. En hij teekende vlijtig door.

Ik doorbladerde boeken, met zijn teekeningen versierd, die hij me ter hand stelde. *Le Poirier de Misère* van Deulin, *La Légende d'Ulenspiegel* en *Les Légendes flamandes* van Charles de Coster.

Charles de Coster, waarvan Lynen het portret aan den wand zijner



AMÉDÉE LYNEN : « Le quartier de la Friperie », 1902.

werkplaats heeft opgehangen is zijn lievelingsauteur. Een verteederde zoeker naar naïeve legenden van het Vlaamsch genie, smakelijk en gekleurd, ontloken in de streek.

Ik bewonderde op die bladzijden — in dit groot Vlaandersche decor, zoo melancolisch en zoo machtig — Uylenspiegel, guitenstreken uithalen en ronddwalen; Nele, verliefd, zich verteederen; lustige drinkebroers zich volgieten met bier dat hun buik doet zwellen; gevechten, in de gruwelen van den burgeroorlog, van Geuzen tegen Spanjolen, die de noodklok doen luiden en hun roer afvuren. En het levend verbranden van tooverheksen op laaiende brandstapels aangestoken door roode beulen; ridders, het land doorkruisend, ware hyena's, die aan de maagden het hart ontrukken, dat bloedt als pas geslagen vleesch; duivels, opdoemend uit de plots openscheurende aarde; verschijningen in het witte licht der Heilige Maagd en ook hoekjes uit het paradijs, waar mollige engeltjes rijstpap eten aan de goddelijke tafel....



AMÉDÉE LYNEN:
Portret van Charles De Coster.

Lynen heeft, met het geduld van een miniaturist, de titels van zijn boeken opgeluisterd, hij heeft er de bladzijden van versierd met schetsen en schoone aquarellen, de poëzie waarvan hij zóoveel hield met liefde kleurend.

De versiering is zeer passend bij het werk. De beide kunstenaars, de dichter en de teekenaar, beminnen den geboortegrond met denzelfden gloed.

Lynen is overigens door en door Vlaamsch. Hij heeft van zijn ras (en hij is er fier op) talrijke hoedanigheden.

Hij is een kalme waarnemer en een liefhebber van het schilderachtige, dat hij zeer sterk voelt.

Als waarnemer hebben wij hem dikwijls gezien 's avonds neergezeten in een herberg, vóor een glas lambik, den baardbrander in den mond, met zijn sluwe oogen altijd op loer naar *typen*, en inwendig de domheid der stamgasten bespottend, altijd ernstig, stilzwijgend, nu en dan een rookwolk uitblazend, die zich in de lucht oplost.

Schilderachtig is hij niet alleen in zijn teekeningen, hij is het ook in zijn leven. Hij is een « Bohème » zonder groote zorg voor den dag van morgen, zonder groot verlangen naar rijkdom, eenvoudig, zich op 't achterplan houdend. Dikwijls is hij slecht gestemd. Men zou niet zeggen dat hij een guit is, een vroolijkmaker van lustige feesten, een verteller van plezierige grappen, de wonderbaarste fuiven en smulpartijen voorzittend met een gloedvolle verbeelding, een beetje zwaar soms, maar altijd zoo leutig, het wezen onveranderd, terwijl hij met dofle neusstem moppen uithaalt die het gezelschap in een schaterlach doen losbarsten. Zaagt gij hem in *L'Essor*

en haar genoodigden zijn *Roman naturaliste* voorlezen, waarin « dans la solennité de l'escalier se pot-de-nuitaient des vases de Chine? », of zaagt gij hem den *tenor* doen en zoo komisch een solo zingend in een zangmaatschappij van hooge fantaisie? Hij is ook nog een geestige marionettenspeler. Hij vindt voor de poppen heerlijke scenario's uit, hij bootst uiterst goed den metallieken klank der stem van Polichinelle na, die, lap! lap! op het houten hoofd van den commissaris klopt en dan plots met een zilveren schaterlach verdwijnt, zijn vijand afgerost achterlatend, in twee geplooid op den kant van het kleine theater, met hangende armen en den neus tegen het beschot.

IV

In een stille zaal van het Modern Museum te Brussel, die veel bezoekers voorbijgaan, hangen drie teekeningen van Amédée Lynen. Bij die drie teekeningen zou men zijn *Quartier de la Friperie* en zijn teekeningen voor *Mon Pays* kunnen voegen, die hier afgebeeld zijn en die een gedachte geven van den stijl dezer merkwaardige werken. We kunnen die smakelijke teekeningen ten volle genieten in die kalme atmosfeer.

We gaan er gemakkelijk tot de zeventiende eeuw terug zonder dat ons iets aan onzen tijd herinnert. Als we de teekening verlaten is het om te dwalen in de straten der oude Vlaamsche en Duitsche steden en misschien ook gaan we in ons gedacht naar Rabelais of Villon.

Is het met voorbedachten rade dat het bestuur der Musea die teekeningen heeft doen plaatsen in deze zaal en juist naast dat breede venster waaronder zich een groot panorama van Brussel ontrolt? Welke aangename verrassing moet de ontwikkelde vreemdeling ondergaan, wanneer hij, aandachtig genoeg om een oogenblik de kinderlijke bekoorlijkheid van Lynen te smaken, zijn oogen afwendend van de teekeningen, deze laat dwalen over de talrijke straatjes, die zich van onder het venster tot aan den mistigen horizon uitstrekken!

Dit panorama is als een echte teekening van Lynen; ieder huisje is daar als door hem geplaatst; de torens zijn gebouwd in dezelfde grijze en roode steenen; in de wanorde komt langzaam orde, naarmate men ze onderzoekt, evenals in de steden van Lynen. Dezelfde vrede heerscht hier. Die vrede schijnt te zweven over de meest bewogen steden wanneer men ze bekijkt van op een belfort, gewiegd door klokkenklank. Op zekere plaatsen wemelt de menigte tusschen de daken in, als het bloed dat in een open wonde stroomt. Heel dicht bij ons hebben we enkele kijkjes op het intieme leven van meer dan nederige huishoudens. In de kamers, waarin men blikt, klopt een schoenmaker zijn leder, een strijkster spreidt haar linnen uit, verscheidene ambachtslieden zijn aan het werk; het schijnt ons dat we een dier groote tafereelen met afdeelingen der primitieven voor ons hebben. Het zijn vluch-

tige, op elkaar volgende vizioenen van het leven, en ze zijn welsprekender dan lange realistische bewijsstukken.

Dan keeren we terug naar *Yperdamme* of het *Quartier de la Friperie,*



AMÉDÉE LYNEN : Aanplakbiljet van « 't Kapiteintje », herberg op de Wereldtentoonstelling te Brussel, 1910,

teekeningen in Chineeschen inkt van 1901 en 1902 Ze zijn als een fragment van het werkelijk panorama dat we zoo pas verlaten hebben. Alleen is het hier een kleinere gemeente, vreedzamer, eenzamer, samengesteld uit oudere huizen. Yperdamme is als een Vlaamsch stadje aan den boord der zee gelegen; in de verte ontdekt men, inderdaad, den oceaan en, in een dok, eenige schepen: aan den gezichteinder een steenweg en een kleinen molen. Dichter bij ons openbare plaatsen als twee longen links en rechts van het hart geplaatst, dat voorgesteld is door een zware kerk met schoonen, gothischen toren, door kraaien bezocht.

Te midden van een dier plaatsen, deze welke door een hoogstammig plantsoen omboord is, omringen eenige jonge lieden een reizend koopman; de andere is ingenomen door een openbare, monumentale pomp, waarop een leeuw prijkt, fier op zijn ambt van waker over de gemeentewateren! Naar den toeschouwer toe strekt zich een grasplein uit, afgesloten door een keten en kleine boomen met ronde kruin. Aan den boord van dit plein verheft zich een kerk, soort van kloosterkerk omringd door panden. Voorbij de openbare plaatsen dringen zich de huizen tegen elkaar aan. Ze zijn uit hout, uit zichtbare tichels met bekleedsels, uit de 15de, 16de en 17de eeuw. We zien er de schoone houten gevel die sinds eenige jaren verdwenen is en die een politieverordering verbood in het begin der 16de eeuw. Men bouwde er geene nieuwe

meer sinds dien tijd. Er staan ook trapgevels bij en gevels met voluta's uit de 17de eeuw. Misschien dagteekent die gevel van links wel uit de 11de eeuw, hetgeen de theorie van Lynen zou steunen dat de mengeling van oude en moderne stijlen, in vroegere tijden, grooter was dan nu. De vensters zijn samengesteld uit kleine in hout gevatte ruitjes ; aan de voorgevels zien we tal van uithangborden, lantarens, afdaken en op den hoek der straten ontdekt men beelden der Maagd. Verder nog is de zee beheerscht door eenige kerkspitsen en een bevlagden slottoren. Klein, nederig stadje, maar dat gelukkig is, niet meer groeit en leeft van de zee, die milde grootmoeder.

Die teekening is niet gekleurd. Het is misschien de kleur die in *L'Arrivée du Cortège sur la place des Corporations* zulke feestelijke kreten werpt in de stad welke ons in Yperdamme zoo kalm voorkomt ? Maar heel de bevolking en de buren uit het platteland zijn samengeloopen op de Groote Markt. Twee personages, zwaargekleed en op een bruin paard gezeten drijven de menigte achteruit Ze zijn voor het volk als de wind die in droge bladeren blaast. Men moet de teekening van dichtbij bekijken en de gebaren van paniek en opstand dier kleine burgers — niet grooter dan een vlieg — onderzoeken : ze zijn koddig en roerend tegelijk ! En vlak tegenover dit gekrioel van menschen, komt een heraut te paard aangereden, statig en een hand in de heup ; dan volgt de eerste rij trompetblazers. Het kopermuziek schettert, het is alsof ze tegen de gevels klaroenend geel, rood, groen en blauw aanblazen. Die waterverftonen zijn inderdaad hel als trompetgeschal. Het zijn vooral de vaandels die hun kleuren doen oplaaien. Op hun blauw en rood ziet men de kenteekens der gilden. Deze zijn insgelijks in halfverheven beeldhouwwerk op de gevels ingewerkt : een os, een drukpers, twee smeden en in top van een puntgevel een boogschutter. De gevels in hevige kleuren opgeschilderd zijn in alle stijlen van af den gothischen tot den klassieken der 17de eeuw. In die twee stijlen is het met beelden versierde Stadhuis opgetrokken waar eenige overheden en dames leunen op een met rood tapijt behangen borstwering. Overigens aan elk venster van al de gildenhuizen verschijnt een figuur als een roze schijfje. Wat een roerende heldhaftigheid onder die menigte en de figuranten van den stoet ! De indruk er van is verbazend voor hem die reeds zulk feest heeft bijgewoond, want, te Antwerpen, namelijk, bestaat nog steeds de gewoonte eigenaardige stoeten in te richten.

En, trouwens, de stoet uit de *Kermis* (1902), derde tafereel van Lynen uit het Brusselsch Museum, verschilt weinig van dezen, welken we, ettelijke jaren geleden, te Antwerpen zagen.

Nochtans, de *Kermis* van Lynen verheugt het volk van een kleinere gemeente en niet van een groote stad. Het platteland is in de nabijheid ; plotseling, bijna zonder overgang begint het. We zien de heuvels, de boomen, een wit kasteel met vier torens. Een troonhemel, als afdak voor de poort van dit gebouw geplaatst, beschut de eerst-aankomende van een stoet die de kronkelende wegen volgt en samengesteld is uit kleine, zwarte figuren : men

zou zeggen legers van trekkende mieren. Dichter naar den toeschouwer toe lokken drankhuisjes de feestende buitenmenschen. Ze redekavelen, roepen,



AMÉDÉE LYNEN : Zomeravond.
Uit een reeks van 200 prentbriefkaarten in kleur.

drinken of brengen hulde aan de schoonheid der meisjes van het oord. Aan een tafeltje doet een diklijvig personage, in spannend hemd, met uitgestrekte beenen een dutje nà een maal, waarvan de overblijfsels — afgepenzelde beenderen — nog op den grond liggen vlak bij den snuit van een dikken bulhond, die barstens-gereed te slapen ligt, neergesmakt door een geweldige spijsvertering. Twee magere figuren, ontdaan en geel, bewonderen benijdend dien vollen buik. En men denkt aan *De Mageren en de Dikken* van Breugel, wier afgunst zich rap in daden overzet.

Links is het stadje voorgesteld door een rij bevlagde en versierde huizen. Er staat een gemeentehuis bij met een belfort insgelijks bevlagd. Verder ziet men een somberen slottoren met een gehangene in wapenrusting, het beeld van een tyran waarschijnlijk. Aan de deuren en vensters staan menschen kleurrijk uitgedoscht. De zonderlingste kleederdrachten ziet men onder die menigte, waardoor de stoet zich een doortocht baant. Een houten verhoog is bij de gevels opgetimmerd, een neergehurkte neger slaat de trom, een vrouw, in grof kanten kleed, slaat een been in de hoogte en laat een roode, zwart-gestreepte kous zien.

In dat midden trekt de stoet voort. Vooraan stellen twee mannen, in een vreemd kleed gestoken, den kemel uit de woestijn voor ; hun beenen en hun zwaar-geschoeide voeten zijn geenszins bestopt. Die sierlijke kemel is vergezeld door een groot kartonnen mom, zoo groot als het kind dat er zich gansch mede bedekt. De dood met zijn zeis neemt de menigte waar. Achter den kemel komt een boerin met strooien muts, schrijlings op een ezel gezeten ;

zij houdt zich kranig, de vuist op de heup, de knieën bloot ; ze is een godin. Daarachter wordt een Reus, met fabelachtig lijf, gekroond met een gouden ring van punten voorzien, ietwat achteloos voortgetrokken. Hij helt overigens wat voorover en lacht met een gezicht, rood als een rijpen appel en open als een volle zon. Dit personage, hoog als de huizen, beschilderd als een groote pop, wat hij eigenlijk is, draagt als een kruis op de borst een sleutel en twee....schollen. Zinnebeelden van de gemeente ?

Naast den Reus gaan twee andere, veel kleinere, die door de menigte schijnen misprezen te worden. Een groene draak doet alsof hij zich voor eigen rekening vermaakt. In den achtergrond op een wagen ontdekt men een vrouw die nauwelijks haar naaktheid door heur haren bedekt : de Heilige Maria van Egypte ?

De indruk die hier alles beheerscht is de teedere ikzucht van die menigte, door geen enkelen geest van samenwerking bewogen. De stoet boeit niet alle blikken, elke man, elke vrouw zoekt levendig het genot dat ze hier zijn komen zoeken. Niets officieels, niets wat op voorhand geboden was. Goede, onstuimige lente !

Allen vermaken zich met hun eigen rol, zooals in zijn *Mardi Gras*, dat het Museum van Luik bezit.

Het vierde werk van Lynen dat in het Museum van Brussel prijkt is *L'Antichambre*. Het doet denken aan zekere schilderijen van Leys en van H. de Braekeleer. Het decor : een eenvoudige muur met Atrechtsch tapijtwerk, een trap en een bruine deur, herinnert aan een zaal van het Plantijn Museum van Antwerpen. Een jonge man met zwarten mantel, zwarte kousen, gele handschoenen en bruinen wandelstok wacht, gezeten op een donker houten bank, tot hij zal binnen gelaten worden. Zijn breedgeranden hoed ligt naast hem. De houding van den met onrust wachtenden jongeling is uitmuntend weergegeven. Zijn rechter elleboog steunt op de knieën en, ietwat voorovergebogen, omsluit hij koortsig de kin met de rechter hand. De kleuren zijn warm onder een nogal helder licht.

Ik heb die enkele werken van Lynen willen beschrijven, omdat ze het genre van den kunstenaar kenschetsen. Het zou vruchteloos wezen over alle te willen spreken of zelfs ze alle te willen opnoemen. We zouden nog kunnen spreken over zijn affiches, als het hierbij afgebeelde « Kapiteintje », over zijn reeks postkaarten in kleur, waarvan we er één uitkiezen, *Zomeravond* getiteld, over zijn schetsen van het Brusselsche straatleven, enz.. Maar we zullen alleen nog stilstaan bij het werk, dat hij van een uitstapje naar Montjoie medebracht.

V

Indien Lynen slechts weinig verschillende dingen bemint, houdt hij met ongeveinsdheid aan hetgeen hem boeit. Zonder nadenken blijft hij stil bij



AMÉDÉE LYNEN : Op straat.
Studieblad.

hetgeen hem moest ophouden, we stellen het onmiddellijk vast. Hetgeen hij bewonderde in het Groot-Hertogdom en in de provincie Luxemburg, boeide hem later op een reisje in Zwitserland : grijze, met mos bedekte rotsen en den hemel, soms een bergtop of de silhouëtte van een inboorling heel natuurlijk onder Lynen's potlood gekomen. Uit die talrijke schetsen met gekleurd potlood ontstonden verscheidene romantische achtergronden voor teekeningen, zooals *Les Conditions du Combat* en *Le Révolutionnaire*. Overigens, Lynen keerde terug beladen met nota's en zette zich aanstonds aan 't werk om Zwitserland en vooral ook een schoone, Rhijnlandsche gemeente, Montjoie, de oude, eerbiedwaardige, gothische stad, met een zekere goedhartigheid te bezingen.

De straten van Montjoie zijn uitsluitend uit oude gevels samengesteld. Daar zijn de gevels met voluta's uit de 17de eeuw of zelfs de houten gevels geen uitzonderingen.

Die oude straten, waar de « trottoirs » ontbreken, daar de voertuigen er zeldzaam en nutteloos zijn, lijken soorten van gemeenschappelijke voorkamers. Men ziet er slechts een diligencie, een draagstoel, zelden een wagen. Niets is er veranderd, alles is bruin en groen ; de burgers vormen een groote, vreedzame familie, die genoeg aan haarzelve heeft. De kleedij zelfs heeft weinig verandering ondergaan.

Helaas ! ten nadeele der locale kleur, heeft men in de nabijheid der stad een spoorweg aangelegd. Een der twee schilderachtige personages, welke de kunstenaar op het voorplan heeft geplaatst van een zijner tafereelen door Montjoie geïnspireerd, houdt nog in de hand het dagblad van het kanton, hetwelk ongetwijfeld de zaken van dien nieuwen ijzerenweg bespreekt. De man welke naar den anderen met belangstelling luistert, schijnt te zeggen, terwijl hij denkt aan zijn oude stad : « De toekomst ziet er somber uit. » Wat verder, tegen een laag geveltje aangeleund, rookt een derde achteloos, de handen diep in de zakken geborgen. Deze geeft er niet om wat er in Montjoie zal gebeuren wanneer hij er niet meer wezen zal.

Door aanteekeningen van dien aard is het dat de kunstenaar zijn werken eenigszins anecdotisch tint, alhoewel ze volledig zijn zonder die geestigheid. Nochtans bederft hij niets. In een nachtelijk tooneeltje te Montjoie zijn het juist de figuren welke het best de natuur van dien geheimzinnigen, doch geenszins tragischen middernacht daarstellen.

In dit werk, waarvan het onderwerp heel gevaarlijk is, ontsnapt Lynen handig aan het belachelijke. Het heeft niets van een operettennacht met degens die sombere mantels opheffen, hoeden met groote pluimen, geen tragisch donker noch chromo-maneschijn. Nochtans is er dat alles, maar het leeft of wordt opgewekt ; nooit overigens laat de schilder toe dat men aan het klatergoud van zijn kleedkamer denkt. Hij vat de geschiedenis op als Leys en Delacroix en niet als Prud'hon en Navez. Indien zijn teekeningen oppervlakkig en van heel ver soms gelijken op de ietwat doorschijnende stukken van Ferdinand de Braekeleer, Van der Ouderaa, Cap, herkent men toch



AMÉDÉE LYNEN : Illustratie uit *Mon Pays*, (uitgave van Paul Verdussen, Brussel, 1912).

onmiddellijk de juiste teekening van Lynen, de verstandige samenstelling zonder koudheid maar met een natuurlijke drift.

Deze kunstenaar is meester van het tijdstip dat hij behandelt. Hij zal geen onvergeeflijke fouten begaan zooals onze historieschilders van 1830. Laten we er slechts één aanhalen: de episodes van het begin der 16de eeuw spelen in een decor uitsluitend samengesteld uit elementen der Renaissance, de gothische Tudorboog alleen is erin toegelaten als een kenteeken van den tijd. Nochtans, in het begin dier eeuw, gaven de zuiver-gothische huizen, de romaansche kapellen en torens, de portalen, enz. een bijzonder karakter aan de gebouwen in Renaissance-stijl, pas en op linksche wijze hier ingevoerd. Het is slechts later dat een soort verdwazing de parvenu's aanzette tot stelselmatig afbreken, tot vervangen, tot het « in de mode » zijn. Zie slechts hoe men ons de straten voorstelt onder het eerste Keizerrijk of onder Lodewijk XIV. Amédée Lynen heeft aan die breede harmonie der tijden gedacht, die overblijfsels van het verleden laten bestaan terwijl reeds vormen geboren worden die slechts in de toekomst zullen rijpen. Hij plaatst aldus, gelijk de geschiedenis zelve, het huidige tusschen het verleden en de toekomst.

Lynen behandelt de kleederdracht op dezelfde wijze als het décor. Er zijn mantels zonder ouderdom. Er zijn onverslijtbare stoffen die even traag verouderen als de meubels. Vroeger, meer dan nu, vóór de bijna onopgemerkte afschaffing der wetten tot bestrijding der weelde, veranderde de kleedij van het volk en der burgerij bijna niet. Dat men slechts Breugel bestudeere om dit na te gaan. Men zal verbaasd wezen over de mengeling der kleederdrachten. Natuurlijk worden de Oostersche kleederen en groote dekens evenals de vreemde hoofdtooisels buiten kijf gesteld. Even goed zou men de kleederdracht der 17de eeuw kunnen beoordeelen door Rembrandt's werk na te gaan. Dus in de kleedij der vroegere tijdstippen had men dezelfde mengeling der drie vormen van den tijd. Laten we terloops opmerken dat de handboeken van de geschiedenis van het kostuum hun modellen en voorbeelden niet uit het werk van den ouden Breugel putten.

VI

De boekenliefhebbers kennen de geestige medewerking van Lynen aan de fraaie uitgaven van Kistemaeckers; de liefhebbers hebben den vooruitgang van den kunstenaar gevolgd in de talrijke tentoonstellingen, waarheen hij zijn beste kartons zond, vol van zoo'n sterke en waargenomen moderniteit en een der eigenaardigheden vertegenwoordigend van dit vlugge talent.

Soms, nochtans, doet hij een inval in vroegere tijden, als, bij voorbeeld, deze waarvan hij Vrijdags in het lokaal van *L'Essor*, de schilderachtige weder-waardigheden tentoon stelde. Het is de verluchting, naar de verduldige en bonte manier der middeleeuwsche benedictijnen, van een leutige

geschiedenis ([1]), geschreven door één der sympathiekste schrijvers van het moderne Gallië, Charles Deulin, waarvan de herinnering zeker niet verdwij-



AMÉDÉE LYNEN : Aankomst in het kantonnement.
(Uit *Les petits Profits de la Galanterie*, onuitgegeven, 1918).

nen zal, zoolang de goede lach — een der zeldzaamste lekkernijen van het levensbanket — zijn plaats op de dischkaart hebben zal.

Amédée Lynen heeft den tekst overgeschreven op groot papier en omlijst door al de grillen van zijn komischen verbeeldingsgloed : wilde bladversieringen, fantastische slotstukken, motieven van gekke versieringen in de marge, door kleuren opgeluisterd. De tekst zelve, in klein rond geschreven, is bestoken door duizenden teekeningen die het epos van den held verklaren op de vroolijkste en de meest expressieve wijze.

Die reeks origineele platen stellen waarlijk « een werk » samen, waarvan de afbeelding een album zal vormen van groote aantrekkelijkheid, want de boekverluchter, al zijn geest gebruikend tot het weergeven van den geest van den verteller, heeft zich verheven tot op de hoogte der legende. Ook heeft dit nieuwsoortig missaal niet lang verbleven in de boekenkast van zijn benedic-

([1]) *Les Trente-six Rencontres de Jean du Gogué.*

tijn : een Engelschman op bezoek in de werkplaats van Lynen, ontdekte het boek en verklaarde er zich aanstonds eigenaar van.

We hebben gezien dat Lynen niet alleen door Kistemaeckers, maar door verschillende andere uitgevers verluchte boeken liet uitgeven.

Anderen zochten elders hun fortuin.

Félicien Rops, Maurice Bonvoisin, die zijn humoristische tafereelen van *Le Journal Amusant, Mars* onderteekende, en de Luikenaar Renard, die te Parijs den deknaam *Draner* aannam, verlieten België.

« Il nous reste », zeide *La Chronique,* een vijf-en-twintig jaar geleden, « Amédée Lynen. Espérons que nous saurons le garder au moins, celui-là ! Car dans ce pays de coloristes où les croquistes furent rares toujours, il en est un peu du crayon comme de la plume ; il faut le don pour le manier avec la délicatesse de touche et la fleur d'esprit convenables... Et l'esprit ne forme guère, il faut, hélas ! en convenir, le fond du tempérament de la majorité de nos artistes. »

Dus, Lynen arbeidde gedurende jaren aan de verluchting van *La Légende d'Ulenspiegel* van Charles de Coster. Elke bladzijde is versierd met een aquarel, elk hoofdstuk begint en eindigt met een teekening. « Jamais peut-être », schrijft Van Zype, « écrivain ne fut mieux compris ». Zie hoe hij den geest van den schrijver doordrongen heeft, de teedere vreugd van Nele, de groote en zinnelijke van Lamme Goedzak, de foltering van Claes, het leed van Soetkin, het bijgeloof van Kathelijne, de ruwe wreedheid van Filips II. « Il faut avoir vu ce livre », zegt Van Zype nog, « ce recueil d'œuvres où parlent les éloquences les plus diverses, les plus contradictoires de l'âme flamande, en le même métier sûr qui dessina avec une si belle science de la forme les bateaux de Doel, avec une si exceptionnelle compréhension du caractère, des sites et des hommes... »

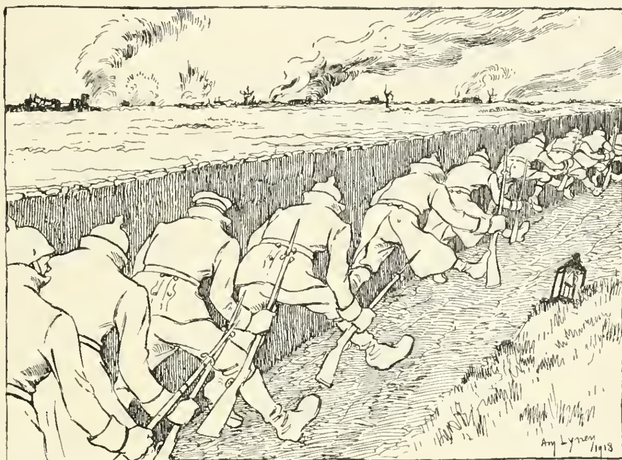
We bewonderen insgelijks de talrijke gravuren, die hij maakte voor *La Cité ardente* van Carton de Wiart. Die teekeningen luisteren dit boek prachtig op. De indruk der geschiedkundige tafereelen, welke een beetje den gek houden met het banale werk der handboeken, is merkwaardig in die teekeningen. Het geheel is doordrongen van een goede ironie. Er gaat ook een aangename middeleeuwsche geur van dit werk uit.

Later illustreerde de kunstenaar een ander boek van denzelfden schrijver : *Les Vertus Bourgeoises* (1), dat ons Lynen toont in het volle licht van zijn talent. Hij stelt even natuurlijk samen als wij denken. Hij schijnt overigens zelf de verhalen te vertellen, welke de Heer Carton de Wiart ons ten beste geeft. Hij is zeker niet minder geestig dan de schrijver en zijn teekeningen boeien evenzeer als de tekst. « Vignetten » zou men deze illustraties het best kunnen heeten. Alle, inderdaad, zijn klein en tusschen den tekst ingelascht. Die schikking belet hen niet gekleurd te wezen. Bijna alle zijn opgeluisterd

(1) Prachtig uitgegeven door de firma G. Van Oest & Cie, Brussel, 1912.

door twee kleuren, niet hevig, wel is waar, maar voldoende in het typografische karakter gehouden.

De boekverluchter heeft de gelukkige gedachte gehad, ons op de eerste



AMÉDÉE LYNEN : .... « sans être aperçus par l'ennemi ».
(Uit *Mes Crachats*, uitgave in voorbereiding).

bladzijde den held te toonen, gezeten in een postwagen, die in volle vaart komt aangereden. Het juist gepaste ontbreekt niet in die lange reeks vignetten, noch de glimlach, zooals we reeds zeiden.

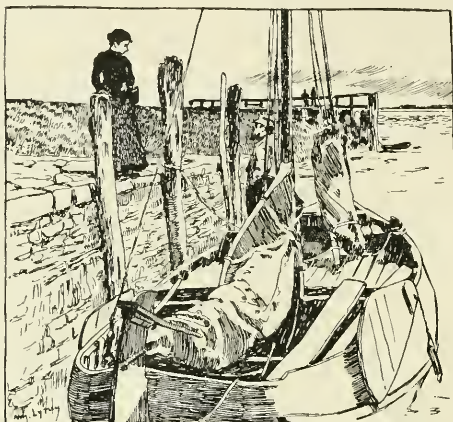
Kortom, dit werk geeft ons het vurige verlangen, mooie boeken te lezen, werken van groote schrijvers door kunstenaars verlucht.

VII

Nochtans stelt Lynen zich niet tevreden — we hebben het gezegd, geloof ik — met het verluchten der boeken van anderen. Hij uit dikwijls die woorden, welke men met genoegen herhaalt : « J'ai un brin de plume à mon crayon ». En, die pen, metalen pen wel te verstaan, zelfs geen ganzenpen en zeker niet een pen van een hoogvliegenden vogel, want Lynen houdt niet van droomen en wolken, die pen, zeggen we, wordt geestig geleid door de vlugge hand van den teekenaar.

Om hem bij benadering te kenschetsen zouden we zijn verwantschap moeten doen uitschijnen met Erckman en Chatrian, en, natuurlijk, met Charles De Coster. Hij beschrijft gaarne groote festijnen, ingewikkelde vechtpartijen. Doch, hij verwijdert zich van Erckman-Chatrian door den humor en door zijn smaak voor het grappige, en benadert hen weer door het behagen

dat hij er in schept ons een landelijke liefde-idylle te laten gissen. We zeggen, gissen, want hij stapt er vlug over heen en lost een schilderachtig woord, een sarcasme zonder angel, vooraleer het tooneel te verlaten.



AMÉDÉE LYNEN : Illustratie uit *La Flèche d'Or*,
(Uitgave Lamertin, Brussel 1902)

De stijl van Lynen is de juiste spiegel van zijn geteekend werk en we zouden er niet van spreken indien het niet zóo ware. Wanneer er een festijn voorbereid wordt dat onmiddellijk doet denken aan die van Sebaldus Dik, waard uit « La Taverne du Jambon de Mayence », zal hij zachtjes het doek openschuiven : « Les cadavres de Castor et Pollux, suspendus à des crocs, ronds et frais comme des nouveaux-nés, font l'admiration de la foule, qui s'apitoie et se pourlèche les babines. Bientôt de bons porcs iront rissoler dans la poële, et la délicieuse odeur de cuisson embaumera jusqu'aux vergers où rougeoient les pommes. » Die oogslag op den boomgaard is een der lichte trekken waardoor Lynen in zijn schilderijen zoowel als in zijn novellen, een toon van goede en stevige poëzie legt. Het hierboven aangehaalde uittreksel is uit *Sébastien Vranckx*, een leuke geschiedenis van smulpartijen en gerechten, die Ch. Tardieu zoo geestig prees in het letterkundig bijvoegsel van L'Indépendance belge van den 14den April 1911. Die schrijver haalt onvermijdelijk de Coster aan, en vergelijkt Lynen nog met Rops en de Groux. [1]

Frissche en naïeve geïllustreerde boekjes !

[1] Uitgave LAMERTIN, Brussel 1901. Er zijn nog andere uit- en onuitgegeven werken van Lynen, zooals : *L'Œuvre de Maîtrise*, uitgave GOOSSENS, Brussel; *Lafrime, policier*, idem ; *le Baiser mystérieux*, onuitgegeven, eigendom van den Heer L. Malpertuis ; *Englebert de Vertubois, légende chevaleresque*, eigendom van den Heer F. Fonson ; *Émouvants épisodes de la vie du Capitaine Le Brette ; le Sac de Montalembert ; Une vie gâchée ; Les petits Profits d'une Galanterie; Mes Crachats*, een oorlogsalbum, enz.. Uit deze beide laatste uitgaven geven we hiernevens een afbeelding.

Ziehier *La Flèche d'Or*, vol prentjes waarvan wij er éen hier afbeelden. Het is een verhaal dat speelt aan de Scheldeboorden. Van af de eerste bladzijde waait ons de geurige lucht van den stroom tegen. De hoofdteekening van deze bladzijde verbeeldt den dijk, vier boomen, eenige masten, maar reeds ontrolt zich voór ons oog het oneindige, platte landschap dat den stroom omzoomt. Verder, op andere bladzijden, twee mosselschuiten, waarvan de kiel en de bruine zeilen het noordelijke waterlandschap kenschetsen ; dan, een vrouw uit klein Brabant heel dicht bij het water ; of den bodem van een schuit, heel het leven der kustvisschers oproepend. Eindelijk, op het einde van het werkje, eenige teekeningen die de ruwe ontembare uitzichten geven van den zwijgenden stroom : het geniepige water met onder den storm buigend riet ; een lichtbaak heel alleen te midden der duisternis, in een landschap zonder éen enkelen boom, zonder éen enkele schuit....

Indien dit artikel een besluit noodig heeft zullen we slechts herhalen wat we hooger zeiden : Lynen is een boekverluchter, en de eerste welke, in België, gedurende lange jaren, de kunst van boekverluchten en -versieren heeft uitgeoefend.

J. DE BOSSCHERE.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

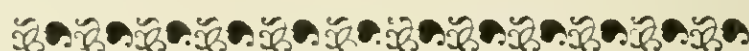
:-: :-: BRUSSEL :-: :-:

De Société des Aquarellistes heeft in de zalen van het Kunstverbond een zeer belangrijke tentoonstelling gehouden. De merkwaardigste werken zijn waarschijnlijk die van de uitgenoodigde kunstenaars. Ik noem slechts deze van Paulus, Ramah, G. M. Stevens, Creten, Anton Carte, waarvan het realisme gekoppeld aan het archaïstische te gelijkertijd doet denken aan den Ouden Breughel en aan de fantasie der kunstenaars uit het Verre Oosten; de altijd dichterlijke en inslaande sneeuweffekten van Taelemans; twee krachtige werken van Van Zevenberghen; *Lente* en *Monique* van Fernand Toussaint; de Spaansche tafereelen van Emile Gastemans, een Antwerpenaar, die onmiddellijk de gunst van het kennend publiek verovert; en vooral twee gekleurde teekeningen van Eug. Van Mieghem, een anderen Antwerpenaar, sinds lang bewonderd: *In het Droogdok* en *Dokschuimertjes*. Dit laatste — kleine bengels van de Antwerpsche dokken — vertegenwoordigt waarschijnlijk het pareltje of de « clou » der tentoonstelling. Men kan zich niets levendiger noch geestig-realistischer voorstellen; het is tegelijkertijd opgemerkt en gekozen. De goede smaak en het gevoel gaan hier samen met het meesterschap in de werkwijze. Het is heel plaatselijk en nochtans heel menschelijk. Bij Van Mieghem kunnen we een ander kranig en stevig Antwerpsch kunstenaar vergelijken: De Busschere, die onder meer een prachtigen *Voerman* ten toon stelt. De man en het dier wedijveren met elkander in kracht en plastische schoonheid. Het gebaar van den man, die zijn paard zweept, heeft een groote decoratieve kracht zonder buiten de levendigste werkelijkheid te treden.

Onder de ingezonden stukken van de leden der Maatschappij van Waterverfschilders zijn de merkwaardigste die van Alfred Delaunois: synthetische vertolkingen van het oorlogswee, expressieve en grootsche bladzijden; die van Jakob Smits, niet minder hartroerend; die van Xavier Mellery, van een handige stevigheid en schoonheid; die van Emile Fabry, Ensor, Smeers, Pinot, Uyterschaut, Mme Gilsoul-Hoppe, Marcette, Baseleer, — namen van goeden klank.

We hebben met ontroering het werk terug gezien van geliefde kunstenaars tijdens den oorlog gestorven: Théo Hannon, George Lemmen, Maurice Hagemans.

G. E.



:-: :-: DEN HAAG :-: :-:



Pulchri Studio. De *Hollandsche Teekenmaatschappij* heeft van Van Konijnenburg en Toorop belangrijken nieuwen arbeid. Niet minder dan twaalf groote werken van Van Konijnenburg vinden we aanwezig, waarvan een enkel slechts eerder werd getoond. Tot het meest belangrijke van den meester rekenen wij de

anatomische teekeningen, verder zijn er die van den dans, beurtelings: Dans der jonkheid, Ritueele dans, Krijgdans en Heksendans genaamd. De Kruisafname van Van Konijnenburg kan ons niet boeien. Al te veel ontbreekt hier eenig sentiment. Doch dáár, waar de meester om het verwekken van een gevoelsindruk niet schijnt te denken doch geheel en al zich geeft aan de beschouwing van den bouw der menschelijke organen zooals die in het inwendige van 't lichaam nevens elkaar liggen in een harmonie van lijnen, lukt het hem ons te vervullen met ontzag voor dezen aanblik die even geducht is als aandoenlijk. Een sterk symbolische teekening is zijn Fataliteit, waarin menschenlichamen opkomen uit de vergetelheid om er weer in te verdwijnen. Te sterker en schooner wordt deze symboliek, wanneer men de Oostersche verbeeldingszin in dienst van het Katholicisme van Toorop er nevens ziet. Doch Toorop is, in meer ongezochten vorm schooner vertegenwoordigd dan met zijn Drie bruiden. In « de Oosterlanders » kunnen wij weer een paar dier krasse mannenportretten bewonderen zooals wij ze in de Apostelbeeltenissen zagen. Het portret eener Katholieke vrouw treft voorts door zijn statige voordracht in de koele kleurengreep. Kleine schilderijen, kleurig als email, zijn als moderne primitieven ontsproten uit brandenden godsdienstzin.

Tholen, de eenvoudige, is vertegenwoordigd met een knap geteekende boot, Jan Sluyters met zijn naakten en Rouville met een meesterlijk portretje van een klein meisje dat zich aan schrijfoefeningen waagt. Albert Roelofs, de mondaine allure kwijt, begint met voortreffelijke portretten. Mankes toont zijn witte ganzen, met dit peinzende erin, dat elk door hem ontworpen dier kenmerkt. Haverman toont met zijn groep hoe de ware meester zich uiten kan met weinig middelen. Stroobord en krijt zijn voldoende om menschen uit te beelden smaakvol, levende en levendig. Van wijlen Thérèse van Duyl-Schwartze is een bloeiend vrouwenportret aanwezig, dat ons met weemoed stil doet staan, nu deze hand geen nieuwen arbeid meer zal geven.

ALBERTINE DRAAYER-DE HAAS.



:-: :-: LONDEN :-: :-:



TENTOONSTELLING MARCEL JEFFERYS In de Mansard Gallery werd in den afgeloopen zomer een enkel-tentoonstelling van den Belg Marcel Jefferys gehouden, wiens ongemeen werk we voor den oorlog te Brussel jaar na jaar konden bewonderen in den Salon, in Kunst van Heden en onder de Onafhankelijken, wier eerenaam hij zich meerder waardig toonde dan de meesten.

Want Jefferys met zijn eenvoud en ernst, zijn zinnelijke liefde voor licht en gevoeligheid voor kleur is een kunstenaar die — wát hij ook danken mag aan zijn grooten voorganger Claus — nimmer zijn eigen kijk verloor en rijpte met den tijd, tot hij in zijn laatste phase is geworden tot een ziener, wiens aandoeningen worden tot verheugenis voor al wie in harmonie van kleur en in blijde zonbesprankelde tafreelen smaak en behagen schept.

Licht, lucht en meer licht; luchtig en toch immer met ernstige zorgvuldigheid getoetst, is zijn werk immer zichzelf, immer gezien met eigen kunstenaarsblik en vastgelegd in de verf van zijn eigen kenmerkend palet. Ziet het broze zomerlicht van den stralenden avond en de sterke schijn van blank-lichtende sneeuw, zonlicht op bloemen in vensternis, op Japansche preciosa, zon op Versailles en op een Brusselsche foor, op Scheveningen en een Hollandsche stad, Turner'sche lichtspiegelingen op de Theems, Whistler'sche lichtwemelingen van welkende kleur,— hier is werk van vele jaren en phasen! Kapitale oudere stukken als « Sous les Arbres » (19) en « Le Théatre des Singes » (34) en opmerkelijk-spontane impressionistische portretten in buiten-atmosfeer (14 en 62) van den laatsten en rijpsten tijd.

De cataloog der negentig schilderijen en veertig aquarellen, heeft een voorwoord, waarin zijn lof wordt gezongen tot voorlichting van den Britschen bezoeker. We leeren eruit, dat veel van zijn werk in openbare en

bijzondere verzamelingen werd opgenomen, dat hij medailles verwierf en tot sociétaire werd verkozen van de Société Nationale des Beaux Arts de Paris en tot lid van de Kon. Maatschappij voor Schoone Kunsten te Brussel. Het laat ons koud, even koud als zijn arbeid ons verwarmt en tot dankbaarheid stemt. En de lichte wrevel over zoo ijdellijke prijzing gaat verloren in de bekoring die ons omvangt als wij ons wenden naar het verblijdende werk aan den wand.

J. R. VAN STUWE HZN.

KUNSTVEILINGEN

:-: :-: LONDEN :-: :-:



DE DRUMMOND-COLLECTIE Op de verkooping van de Drummond-collectie bij Christie heeft de Frans Hals 25,500 guinjes opgebracht, een prijs die een denkbeeld geeft van het aanzien waarin de Nederlandsche oude meesters staan.

Herrinnert men zich Hals' groep van tien personen, het familie-potret dat de National-Gallery in 1908 van Lord Talbot aankocht? Zij betaalde er 25,000 pond voor en daar ging een luid protest tegen op, omdat de prijs te hoog werd geacht en dreigde voor drie jaar de geheele regeeringssubsidie aan de nationale verzameling te verzwelgen indien het publiek niet te hulp kwam. Te hoog! Zie het bijgaand portret van den Bommelerwaarschen patricier Joseph Coymans, heer van Bruchem en Nieuwaal, dat nog een twintigduizend gulden meer opbracht en vraag dan of drie ton gouds te veel kan zijn voor een werk, dat in een openbare verzameling dagelijks aan talloozen het geluk schenkt van zijn stralende schoonheid?

Het thans geveilde portret is van een man vol karakter, hoogheid en aangeboren zwier, wiens wil de kommerlijkheid der zorgen overwon en die den ouderdom niet vreest. Het dateert van 1643, hetzelfde jaar van de Nicolaas Tulp uit de Six-Collectie In zijn voorname waardigheid herinnert het aan de « nobleman » in Buckingham Palace, dat van vroegeren datum is.

Voor Engeland is de prijs van 25,500 guinjes een « record » voor Frans Hals, niet echter voor Amerika waar in 1910 op de Yerkes-veiling in de American Art Galleries te New York, het portret van een oude dame 130,000 dollars opbracht. Dit is het portret met de eigenaardige knobbeljichtige handen. In 1834 ging het te Amsterdam voor 160 gulden! Zulke koopjes zijn niet zoo zeldzaam als men denken zou. In 1772 werd het Hals-portret van Pieter van der Morsch (thans in de Northbrook-verzameling) te Leiden voor 15 gulden verkocht, in 1820 te Amsterdam voor 10 en in 1841 voor *f* 15.50 Het portret van Johannes Acronius door Hals thans in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn bracht in 1786 *drie* gulden op en bijna honderd jaar later, in 1884 om precies te zijn, bracht een Hals-portret zestig gulden op, dat in 1913 bij Sotheby uit de Glanusk-collectie door den heer Preyer te Amsterdam voor negenduizend pond zou worden aangekocht.

Intusschen is het thans verkochte portret ongetwijfeld het belangrijkste van Frans Hals, dat in de laatste jaren op de kunstmarkt is gekomen. Vóór het bij Christie kwam werd het met een aantal schilderijen van dezelfde verzameling in Barbizon House door den heer Croal Thomson geëxposeerd en maakte daar reeds een diepen indruk. Toen het bij Christie op den ezel werd geplaatst, applaudisseerden de menschen, een spontane uiting van bewondering, die goed deed.

Ingezet door 5000 guinjes, welk bod onmiddelijk werd verdubbeld, klom het met duizend tegelijk en daarna kalmer tot 25000 (Knoedler) waarna het voor 25000 guinjes het eigendom werd van den handelaar Agnew.

Het is afkomstig uit de verzameling van Lord Glenesk (Glanusk?) en Sir George Drummond moet er indertijd 10,000 pond voor hebben betaald.

Het is beschreven en afgebeeld in Bode's Frans Hals, 1914, Deel II, plaat 131, en be-



FRANS HALS: Portret van Joseph Coymans.

schreven in Hofstede de Groot's Catalogus, Deel III N° 169.

Op dezelfde veiling werd Pieter de Hoogh, voor het zeer hooge bedrag van 7.600 guinjes aan de firma Knoedler toegeslagen. Het is een nogal donker stuk, maar van de stille distinctie en soberen eenvoud, het Hollandsch binnenhuis eigen. Er is in de houdingen der beide personen op het voorplan, de vrouw en de biddende knaap met hun lichtgebogen hoofden, een nederigheid die bij de Hoogh tot grootheid werd. Zonlicht gloeit en trilt op de vloersteenen en tintelt over de huizen buiten. Het is een wonderbaarlijk mooi en innig schilderij. De man buiten het raam is éven zichtbaar. Ik mis hem in elke beschrijving van het schilderij, zelfs in Hofstede de Groot's Catalogus, (Deel I, No. 10).

Ook dit stuk heeft zijn geschiedenis. In 1750 werd het in ons land verkocht voor . . . vijftig gulden. Later kwam het in de beroemde verzameling van Baron Verstolk van Soelen, in 1839 werd het op de veiling-Milmay voor 2800 guinjes verkocht en thans voor bijna vijfduizend meer.

Verdere prijzen (in ponden): Ludolf Backhuysen, Hollandsche oorlogsschepen, 420; Jan van Goyen, Riviergezicht met veerboot, 650; Jacob Gerritz, Cuyp, Twee kinderen, 1100; Bartholomeus van der Helst (? Miereveld), Vrouweportret, 630; Aert van der Neer, Landschap, 180; Pourbus, Mansportret, 346; Jan Wijnants, Landschap met

figuren van Adr. van de Velde, 375. En ten slotte, het waarschijnlijk ten onrechte aan Van Dijck toegeschreven portret van Koningin Henrietta Maria, afkomstig uit de verzameling van den heer Gavet, die het van Isabella, koningin van Spanje verwierf, 3885.

* * *

Op 26 Juni, den eersten dag der verkooping, werden naast een aantal schilderijen uit de Barbizon-school eenige zeer mooie stukken van moderne Hollandsche meesters uit de Haagsche school geveild. De meeste zijn welbekend en alle bewijzen den gevoeligen kunstzin van den Kanadeeschen verzamelaar.

Thijs Maris' Herderin met twee geiten (afgebeeld in *Onze Kunst*, Febr. 1919, blz. 41), werd door den heer Croal Thomson voor 3600 guinjes gekocht, Jacob Maris' Hutje in de duinen (met dreigende lucht) 1500 gs. (Gooden en Fox), een kleine Koestal van Willem Maris voor 450 gs. (Neyhuys), Mauve's Ploegende Boer (met blauwe kiel) — een kapitaal stuk — 2500 gs. (Taylor) en Weissenbruch's Hollandsch dorp van 1893, 450 gs. (Peacock).

Joseph Israëls' Jeugd en Ouderdom van 1872, veelmaals gereproduceerd en ten toon gesteld (een zeer oude visscher, die een kind in tafelstoel met speel-soldaatjes vermaakt), ging voor 4.800 gs. (Wallis en Zonen) en een Weide met Koeien van Emile van Marcke, den Franschen Hollander en leerling van Troyon, voor 1000 gs.

Voorts (in ponden), Bosboom, Stadsgezicht Amsterdam, 315; Kerk-interieur, 440; Jongkind, Riviergezicht, 336; Avondlandschap, 200; Albert Neuhuys, Binnenhuis, 378; In het Atelier, 163; Albert Roelofs, In het Atelier, 50.

* * *

Rembrandt's Honderdguldensprent, een mooi exemplaar, bracht 210 guinjes op. Hierbij moet vermeld dat enkele dagen te voren, ook bij Christie, een zeldzaam exemplaar van dezelfde ets (tweeden staat) uit de verzameling van Earl Spencer voor 720 guinjes door de firma Colnaghi en Obach in Bond Street werd gekocht.

Londen. J. R. VAN STUWE HZN.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN



OUIS GILLET ⁂ L'ART FLAMAND ET LA FRANCE. PARIS, G. VAN OEST & Cie, 1919 ➛ Dit boekje, een herdruk van een artikel der *Revue de Paris* van 1 Mei 1918, is niet anders dan een Fransch-nationalistisch propagandaschrift, dat bewijzen wil dat Frankrijk en België op het gebied der beeldende kunst steeds door innige banden verbonden werden, en dat, zooals vanzelf spreekt, de bevruchtende rol in deze betrekkingen vooral toekwam aan Frankrijk en bijzonderlijk aan Parijs. De schrijver betoogt o.a. den Parijschen oorsprong van de kunst der van Eycks: volgens hem vindt men in de *Très riches Heures* van Chantilly: « ce livre fait à Paris pour un prince français, » heel het Vlaamsche genie en heel de kunst der van Eycks! Wat deze thesis waard is, — waarover ik nooit geredetwist zou hebben indien ze niet, (in redelijker bewoordingen, overigens) door een ernstiger criticus dan de Heer Gillet ware vooruitgezet — dit heb ik aangetoond in mijn studie over den oorsprong der Vlaamsche Kunst der 15e eeuw, welke in dit zelfde nummer verschijnt.

Het artikel van den Heer Gillet is zoo schitterend en hol als een academische redevoering: de schrijver heeft er in het minst niet naar gestreefd om zijn onderwerp te bestudeeren, en daarvan wordt het bewijs van de tweede bladzijde af gegeven. Hij schrijft: « La première action de la Prusse après le traité de 1815 fut de s'emparer du retable de Gand. Le vénérable chef d'œuvre d'Hubert et de Jean van Eyck, ramené de Paris dans les bagages de l'armée, se trouvait à Bruxelles entre les mains d'un brocanteur. Les Alliés d'alors s'empressèrent de le dépecer. Quatre panneaux furent acquis par le

Musée de Berlin ; deux autres demeurèrent à Bruxelles. On ne rendit à Gand que les lambeaux du chef d'œuvre. »

Nu behoefde de Heer Gillet, om de waarheid te kennen, eenvoudig het standaardwerk over de van Eycks te openen — het werk waar niemand buiten kan, die hun kunst wil bestudeeren : het boek van James Weale (dus het boek van een « allié » en niet een dier afschuwelijke Duitsche werken waarmee een nationalist als de Heer Gillet uit plichtsbesef onbekend zou willen blijven). Alleen de middenpaneelen van het polyptiek werden in 1794 naar Parijs gevoerd, de luiken waren te Gent verborgen gebleven, en de bisschop weigerde ze later in te leveren : na den eindelijken val van Napoleon werden de middenpaneelen aan België teruggegeven ondanks het heftig verzet der Fransche regeering, en weder op hun plaats opgesteld den 10n Mei 1816 ; enkele maanden later, in afwezigheid van den bisschop, verkocht de vicaris-generaal, de Eerw. Heer Le Surre, een Franschman, de luiken voor 3000 gulden, aan een kunsthandelaar. Ziedaar hoe de « alliés d'alors » het meesterwerk in stukken hakten !

Het zou wreed zijn om verder aan te dringen. Maar de Heer Gillet oefent zijn ambacht uit. Het is wonderlijker dat een uitgever, wiens fonds slechts bij hooge uitzondering een Vlaamsch boek bevat, de middelen vond om juist van *dit* werkje—ondanks de duurte van papier en drukloon—ook een Vlaamsche uitgave te doen verschijnen. Dit feit alleen zegt genoeg over de strekking dezer uitgave.

J. Mesnil.



BEASTS AND MEN ❧ FOLKTALES COLLECTED IN FLANDERS AND ILLUSTRATED BY JEAN DE BOSSCHERE ❧ LONDON, WILLIAM HEINEMANN ❧ NEW-YORK, DODD, MEAD & Co. [z. j. 1918]. PRICE : 12 SHILLINGS 6 PENCE NET ❧ Verleden jaar (1) bespraken wij de door de Bosschere verluchte *Christmas Tales of Flanders*. Thans ligt weer een nieuw deel in denzelfden geest vóór ons, ditmaal in hoofdzaak gewijd aan dierenvertelsels. Eer we overgaan tot de bespreking der illustraties, waarom het ons te doen is, moet ons een opmerking over den tekst van het hart : de samensteller of vertaler heeft gegrasduind in de folkloristische bundels van Pol de Mont, Alfons de Cock e. a., maar waar hij de vorige keer hunne namen in een voorwoord radbraakte, worden zij nu in het geheel niet meer genoemd ; dat is eenvoudiger ; hoe het echter te verzoenen is met Matth. 22 : 21 mogen de uitgevers beslissen. Een andere vergissing lijkt het ons, om tusschen de korte verhaaltjes waaruit dit boek is samengesteld, verschillende episodes uit den *Reinaert* in te vlechten. Dat is te veel of te weinig. Het gaat niet aan, om zoo maar een brok uit een meesterstuk van dit gehalte te hakken, om er een reeks verhaaltjes mee aan te vullen. Wil men den *Reinaert* illustreeren — uitstekend, maar dan neme men het werk in zijn geheel, zonder coupures, maar ook zonder bijvoegsels die er niets mee te maken hebben. Er ware hier stof geweest voor *twee* afzonderlijke uitgaven, elk op zichzelf voortreffelijk ; wij betreuren het dat de kans, om deze te verwezenlijken, door deze halfslachtige combinatie is verkeken.

We bedoelen hiermee geen verwijt, maar een compliment aan het adres van den illustrator. Wij zien hem gaarne aan het werk, en twee boeken, door hem geïllustreerd, zijn ons liever dan één. Er is in zijn werk een onmiskenbaren vooruitgang merkbaar. Verschillende dingen, die ons in zijn vorig boek min of meer hinderden zijn hier verbeterd. Er is b.v. veel meer eenheid in zijne illustraties gekomen ; hij is minder weifelend, zekerder van zichzelf geworden. Wel blijven de kleurenplaten, typografisch gesproken, altijd min of meer een hors d'œuvre, dat niet organisch versmolten is met de rest van 't boek — maar dat is nu eenmaal moeilijk te vermijden. Een verdere stap op den weg naar eenheid ware te doen, door alle kleurenplaten op dezelfde afmetingen te houden, en ze niet nu eens lang en smal, elders kort en breed te maken, en ze allen door een gelijkaardige, hoewel niet identieke, omlijsting te omringen. De tekstillustraties en versieringen hangen thans goed

(1) *Onze Kunst*, Maart 1918, blz. 81.

samen, en de eenmaal gekozen typen worden overal volgehouden.

Dat de teekenaar zich van vreemde invloeden zou hebben ontdaan, kan men niet zeggen. Bij de reeds naar aanleiding van zijn eerste boek genoemde, zou men er gemakkelijk nog een half dozijn kunnen voegen, waaronder de Russische balletten niet de minst sprekende zijn. Maar hoe meer invloeden hij op zich laat inwerken, hoe meer die elkaar neutraliseeren en hoe sterker, ten slotte, zijn eigen persoonlijkheid op den voorgrond treedt. De Bosschere is een satiricus; hij steekt den draak met zijn helden, met zichzelf en met zijn publiek. En 't merkwaardigste van al: wij laten ons gewillig voor den gek houden, wij nemen het hem niet kwalijk, en het amuseert ons bovenmate. Hij zegt ons: ik zal ulie nu eens een beer, of een leeuw, of een haan laten zien, zooals ge er in uw levensdagen nog geen aanschouwd hebt. En inderdaad vertoont hij ons het wonderlijkste schepsel, dat echter ondanks zijn buitensporige vormen overtuigend als beer, leeuw of haan is gekarakteriseerd. Hij heeft ons beet, de oolijkert, en lacht in zijn vuist om onze tronies, die hem gapend aanstaren; maar een oogenblik later aarzelt hij niet, om in eigen schamelheid te doen blijken, hoe hij zelf, evengoed als wij, de speelbal is van zijn ongebreidelde fantazie.

En juist die fantazie is een kostbaar en welkom element in de Vlaamsche kunst van onzen tijd. Nooit heeft dit element geheel ontbroken, sedert onze middeleeuwsche verluchters de randen van vrome handschriften met fratsen en paskwillen verlevendigden; maar het werd wel eens al te zeer op den achtergrond gedrongen door de massa onverdroten uitbeelders der platte realiteit, die thans voor een deel in de onverkwikkelijke uitgroeisels van het impressionisme zijn verdwaald. Bij de Bosschere laait en sprankelt die fantazie weer op als een vuurwerk — en wij scheppen er behagen in, wij verheugen er ons in, omdat er weer eens uit blijkt dat die oude geest, waaraan wij zoo menig meesterwerk danken, allerminst dood is.

Maar fantazie alléén is niet genoeg. Men kan die in even groote mate bezitten, maar er geen weg mee weten. Dáár zit hem de knoop. Willen en kunnen zijn twee; van dit simpele axioma is men niet steeds genoegzaam doordrongen; en de Bosschere kàn; hij beheerscht vorm en kleur; hij heeft de macht om te uiten wat hij in zicht heeft, om zijn meest extravagante visioenen op het papier te zetten. Nog is zijn werk niet vrij van zekere slordigheden en tekortkomingen, die wij reeds in zijn vorig boek opmerkten; maar zij zijn meer een gevolg van overhaasting, dan van gebrek aan talent; dat hij beter kan, blijkt uit de groote kleurplaten, waaraan hij bijzondere zorg besteedde; hier vertoont hij zich dan ook op zijn best, en hier wordt hij dan ook, in dit heel bijzondere genre, voor zoover ons bekend, door geen ander Belgisch kunstenaar overtroffen.

P. B.



VARIA

EN NIEUWE FRANS HALS? Het oude huis Sotheby te Londen of als men de firma haar vollen naam wil geven, Sotheby, Wilkinson en Hodge, houdt zich voornamelijk bezig met kunstvoorwerpen, oudheden, prenten en boek-verkoopingen, doch bij uitzondering worden er soms na de teekeningen en prenten wel eenige schilderijen geveild, hoewel zelden stukken van veel belang.

Zoo gebeurde het dat Dinsdag 6 Mei wederom een dergelijke verzameling onder den hamer kwam, waarbij een stuk was dat doorging onder den naam van Nicolaes Berchem en zijn zelfportret heette te zijn. Die toeschrijving was blijkbaar te danken aan het feit dat aan de achterzijde van het doek een plakbriefje was gehecht, waarop in verbruind, « early-Victorian » handschrift de naam Berchem bleek te zijn geschreven.

Hoe nu tot de waarheid te komen? Een portret van Berchem kan het zijn, want sinds de heer Schmidt-Degener in den Rembrandt van den Hertog van Westminster de trekken van den schilder H. M. Sorgh ontdekte hebben wij geen erkende afbeelding van Claes Berchem meer. En, al lijkt het raar, Berchem *heeft* portretten geschilderd, als men tenminste John Smith gelooven mag, die in zijn eigenaardig-onderwetsch Engelsch met stelligheid zegt: « Berghem has painted a few portraits of the size of life; but such works bij his hand possess little interest, as their chief merit consists in the freedom and dexterity of the execution and a sparkling display of colour. »

Wat zegt hij, van weinig belang? Zie het portret hier tentoongesteld maar aan! Deze jonge man met zijn breedgeranden hoed en effen halskraag over het donkerblauwe buis, zooals hij daar staat in gemakkelijke houding met gele handschoenen in de linkerhand, die jonge man is van een zwierige schildering en van een toonschoonheid, die ons herinneren aan...

En nu komt de twijfel boven. Onder de dikke laag vernis over dit nimmer verdoekte, nimmer gekuischte levensgroote portret, verschuilt zich een stuk van hooge kwaliteiten. Aarzelend zeggen we Hendrik Pot of Judih Leyster maar we denken aan een grooter meester.

Zou het Frans Hals zelf kunnen zijn?

Op den veilingsdag is het druk bij Sotheby in Bond Street. De handelaars die op de kijkdagen het schilderij reeds doorloopend belangstelling hadden betoond zijn aanwezig, maar houden hun wijsheid voor zich tot het oogenblik van handelen zal zijn aangebroken.

Het stuk wordt op den ezel geplaatst en de auctionaris oppert aarzelend. « Wat zal ik zeggen? Honderd pond? Net maar om te beginnen... »

« Tweeduizend, » biedt zonder bedenken de Piccadilly-expert Buttery, slecht dinger maar goed kenner. En met vijfhonderd pond tegelijk klimt de prijs. Op 10000 pond, een enorm hoog cijfer voor een toch altijd nog speculatief stuk trekt de Bond Street-handelaar F. Sabin zich terug. Dan wordt het tempo langzamer en op *twaalfduizend* pond geeft de heer Buttery zich gewonnen en wordt de nu algemeen aan Hals toegeschreven jongeling het eigendom van een ongenoemde firma voor wie een zekere « Dr. C. A. Brown » dien dag de bieder was.

Toen kwam het uit, dat vier bekende handelaars allen de overtuiging hadden (en hebben) dat het stuk een Hals is. Rest mij nog te vermelden dat het doek 90 bij 71 cM. groot is en dat de « country gentleman » of provinciaal die het stuk ter veiling had aangeboden een reserve-prijs van... vijfenzeventig pond op het schilderij had geplaatst en alzoo thans meer dan een ton rijker is, dan hij had bevroed.

Londen, Mei. J. R. VAN STUWE Hzn.





NAKLANK UIT IEPEREN



De *Times* bevatte onlangs een omstandig verhaal van een jongen Britschen officier, die in 1915 onder zwaar Duitsch bombardement met prijzenswaardigen ijver twee Vlaamsche Meesters van omstreeks 1600 uit de Sinte Martijn te Ieper redde, het eenige dat de bommen hadden gespaard. Daar ze twintig voet hoog aan den muur hingen, was de taak niet gemakkelijk. Twee soldaten hielpen hem de schilderijen van den muur te lichten met stukken gasbuis, die door het Duitsche vuur van de muren gebrokkeld waren. Hij sneed ze daarop fluks uit de kaders, vouwde ze op en borg ze in een grooten zak, dien.... hij een tijdlang als matras gebruikte.

Zoodra de officier — luit. Daniels, R. A. — met verlof naar Engeland kwam, gaf hij de Belgische autoriteiten kennis van de redding. Aan den heer Lambotte beloofde hij na den oorlog de stukken aan Koning Albert te zullen teruggeven.

Hoe mooi en goed klinkt dit alles, hoe aangenaam en hoopvol. Maar laten we ons geen illusies maken: de ontgoocheling komt. De twee « large Flemish Masters, dated 1600 » zijn waardeloos maakwerk, waarschijnlijk uit het begin der vorige eeuw. Ik heb ze nauwkeurig beschouwd en bevonden, dat ze beide van dezelfde hand zijn. Een ervan is geteekend Desrenaux. Zij stellen voor de *Aanbidding der Herders* en de *Kruisafneming* en zijn van de soort, dat men in zoovele Belgische kerken vindt, zuiver muurbedekking. Het is zeer begrijpelijk, dat zij twintig voet hoog hingen. Voorts dient vermeld dat het opvouwen en als matras gebruiken, ze hun laatsten schijn van waarde heeft ontnomen. Het is jammer van de moeite.

Londen. J. R. van Stuwe Hzn.





RUBENS IN ITALIË [1]



De kunst is de trouwste spiegel van den geest en de traditie der menschen onder dewelke zij verschijnt. Men zou niet kunnen begrijpen dat het anders wezen kon, tenzij haar te plaatsen in de nabijheid van het wonderbare. Doch men moet er bijvoegen dat, in 't algemeen, de geest geneigd is de elementen der schoonheid op te zoeken en zijn ideaal te plaatsen niet in de huidige werkelijkheid, maar in de verzuchtingen, welke deze onvoldaan laat. 't Is daarom dat er zoo zelden volledige overeenstemming heerscht tusschen het historische en artistieke uitzicht van een zeker tijdperk. Zeer dikwijls spreken de kunstwerken een andere taal dan de feiten.

De opkomst der Antwerpsche School in het begin der XVIIde eeuw teekent die tegenstrijdigheid op een schitterende wijze. Het midden kenschetst de realistische eigenaardigheden onzer kunstenaars, zoo'n grondige eigenaardigheden dat de uitzinnigste Italiaanschgezinden der XVIde eeuw er nooit toe kwamen zich vrij te maken van die soort van erfzonde. Maar wat zullen we zeggen over het « moment »? Indien waarlijk de kunst eener natie altijd in verband stond met haar politieken en economischen toestand; indien zij noodzakelijk de prachtige weerschijn was in den droom, van de machten en driften, die gelijktijdig in de werkelijkheid handelen, dan zou het ontstaan van Rubens en van de pleïade der meesters, die rond hem en in denzelfden overwinnenden geest arbeidden, een onverklaarbare afwijking van den algemeenen regel uitmaken.

Wat Alva en Parma van het land gemaakt hadden, wat de Spaansche en vreemde troepen, de protestantsche en katholieke opstandelingen er onaangeroerd hadden gelaten is genoeg gekend. Met de troonsbeklimming der Aartshertogen was de bloei van Antwerpen voorbij, vernield door de wanorde en de belemmeringen van den oorlog en na de volledige sluiting der Schelde in 1618, moest de stad verkwijnen, van tijd tot tijd nog eens oplaaiend als een weifelende vlam, in afwachting dat zij gansch uitdooft.

(1) Deze studie is niet bedoeld als een volledige bespreking der door Rubens in of voor Italië uitgevoerde schilderijen, en nog minder als een bijdrage tot de nog vrij onzekere chronologie dezer werken. Zij wil alleen Rubens' verhouding tot de Italiaansche kunst nader belichten. Red.

Sir Dudley Carlton, Antwerpen doorreizend in 1616, vond de stad zeer schoon alhoewel bijna ledig. *Magna civitas, Magna solitudo*, schreef die edelman aan zijn vriend Chamberlain om in het kort het uitzicht der stad af te schilderen. Taine welke die getuigenis aanhaalt [1] is er niet minder door in verlegenheid gebracht. Het « moment » waarop de Rubensche kunst-opbruising ontstaat stemt zeker niet overeen met een uitstekend tijdperk uit de geschiedenis der Nederlanden, doch slechts, volgens den beroemden schrijver, met een tusschenpoos in het voortdurend lijden onzer provinciën, met een tijdperk van minder leed dat de inwoners zouden genoten hebben als een soort van herleving. Te oordeelen naar het verlokkend tafereel dat Taine van dit verschijnsel ophangt, ontdekten de Vlamingen, die al de vreugden der gerustheid ontwend waren, terug de wereld en hij scheen hun zóo nieuw als de vrede zelve, die Albrecht en Isabella gebracht hadden. Eens de tegenspoed voorbij, kwam men terug tot de vreugden des levens en men genoot er de zoetheid van met een soort van zalige verbazing... Die gevoelens, de warmte van dat onverwachte welzijn, zouden de kunst beïnvloed en in haar werken hun grootsche uiting gevonden hebben...

Indien men die vindingrijke aanpassing van het princiep van het « moment » aanneemt, zou men moeten gelooven dat de kunst geen diepe, verre bronnen heeft, maar dat zij oogenblikkelijk gehoorzaamt aan een kortstondigen prikkel. Van den anderen kant zal het wel vreemd schijnen dat de grootste meester, wiens kunst haar accent zou ontvangen hebben van de veronderstelde gevoelens — of liever gewaarwordingen — zijner tijdgenooten, dat Rubens, de inwijder der heele school, zoo sterk de invloeden der omgeving heeft kunnen ondergaan, juist dan wanneer hij verwijderd was van zijn vaderland, in het begin van de regeering der Aartshertogen, 't is te zeggen tijdens de jaren, toen de hoop op een beter regiem met de meeste kracht op de zielen moet gewerkt hebben. Want men ziet niet, behoudens een meer volkomen overhelling naar het instinctmatige realisme van het ras, dat er een hoofdzakelijke ongelijkheid zou bestaan tusschen de Rubensche vindingen uitgevoerd vóór 1609 in Italië en die welke sinsdien den dag gezien hebben te Antwerpen.

De stelling van Taine is hier misschien niets anders dan een subtiele inbeelding. De wapenstilstand van 1609, die vrede op de puinen, welke in zijn zin het princiep van zoo'n groote en zoo'n overvloedige blijdschap was, beweert Sir Dudley Carlton, maakte den toestand der inwoners erger dan voorheen. « Geheel de provincie, schreef hij, gelijkt aan die schitterende en ongelukkige stad (Antwerpen), *splendida paupertas* »... De droeve beknopte inhoud van onze geschiedenis in de laatste eeuw van de Spaansche overheersching kan men lezen in de opschriften der medaljes en penningen uit dit tijdperk. Die penningen zijn als het chronologisch gedenkschrift van het

[1] *Philosophie de l'Art*, T. II p. 55, 4e édition, Paris 1885.

verval eener rijke en werkzame streek, verbonden, ondanks haar zelve, aan den levensloop eener afgelegen monarchie, aan het lot van een zieltogende macht, enkel ondersteund door den hoogmoed en door de zelfstandigheid der onderworpen en geplunderde volkeren. Het is ons vergund op die eenvoudige, welsprekende documenten de afwisselende hoop en ontmoediging te volgen, welke onze bevolking doormaakte, de golvingen van het openbaar gevoel, de wenschen door de menigte geuit, de verzuchtingen waarmede zij bezield was, het benauwde verlangen naar het werk, naar het vruchtbare leven ; het verlangen naar een vrede, die niet enkel een voorbarige wapenstilstand zou wezen of die niet zou toegestaan worden — zonder overigens bestendiger te zijn — met de ontzegging der rechten en eischen van België. De Aartshertogen kwamen na een tijdperk van schrik en bloedige dwingelandij. Zij brengen een mogelijke onafhankelijkheid en worden begroet met aandoenlijke uitingen van vertrouwen. De gedenkpenningen stellen den *voorspoed* vast van het land, het *geloof* en de *hoop* die zijn nieuwe prinsen het hebben kunnen inboezemen ; zij vieren de *vrijheid* van deze, hun *vastberadenheid*, hun *rechtvaardigheid*. De werkelijkheid van dit bestuur is oneindig minder geweest dan de verwachtingen, welke zijn inhuldiging had doen geboren worden. Albrecht en Isabella zijn voorzeker handelend opgetreden, maar de weldaad daarvan was bepaald tot zeer enge grenzen en hun initiatief bijna vernietigd door de verplichting Spanje's politieke plannen te dienen. Albrecht was overigens de man niet om zich los te rukken van de verlammende afhankelijkheid die op hem woog, en zijn vrouw bezat niets van het ruw en mannelijk genie eener Elisabeth van Engeland of eener Catharina van Rusland : « E senza odio e senza amore eccessive, ma benigna generalmente a tutti »... Zij kent noch groote liefde noch grooten haat, maar is welwillend voor iedereen... Het is Rubens, die haar zóó beoordeelt in een zijner brieven en het uitzicht dat zij in de geschiedenis en in portretten vertoont, beantwoordt goed aan de bepaling van een wezen, zóo weinig geschikt om invloed uit te oefenen in een eeuw, elders door den grooten kunstenaar « ijzeren eeuw » genoemd. Vorstin in schijn had zij geheerscht zonder te regeeren, naar een formule die in haar tijd nog niet was uitgevonden ; als echtgenoote had zij op hoop geleefd gelijk het geteisterde volk dat haar was toevertrouwd, hoop op moederschap waarvan de ontgoocheling dien schaduw van droefheid op haar gelaat had gedrukt, welken men kan opmerken bij de schoone portretten uit haar lateren leeftijd, die waarin Van Dijck ons haar toont, getooid met de kleedij van het derde orde der Clarissen.

De optimistische opschriften der gedenkpenningen,— welke later opnieuw verschenen ter eere van Philips IV en van Karel VI ! — duiden dus eerder aan wat men verwachtte, dan wat men bekomen heeft van elke regeering : Iedere verandering werd noodzakelijk onthaald gelijk een hoop op een toestand, die niet slechter scheen te kunnen worden. Wat men van iedere nieuwe regeering verwachtte, wat geen enkele hunner gegeven heeft en misschien niet geven

kon, dat was een ware vrede vrij van onderworpenheid en van vernederingen... En van afstand tot afstand komen alzoo te midden der meldingen van belegeringen, veldslagen, dynastische huwelijken en geboorten, de opschriften terug die van den voortdurenden zielenangst getuigen, van den weinigen ophef welke ze maakten over voorteekens of daden soms zóo rijk aan beloften : *1603, Aliud in lingua, aliud in pectore* ; *1609, Plus vigila...* of die in de gedachte weerklinken als noodkreten : *1639, In manu belli finis ; 1656, Da nobis pacem Domine ; 1661, Tutæ pax ubertatis origo...* De medaljes betrekking hebbende op de veldslagen der Franschen in België vormden een antwoord en een welsprekende toelichting op de eentonige smeekingen dier gedenkpenningen. Zij maken de lange opsomming der veroveringen van steden, veldslagen, beschietingen waarvan ons land het slachtoffer was, van af den slag bij Rocroy (1643) tot aan den vrede van Rijswijk, eenvoudig tusschenbedrijf, in afwachting van den Spaanschen erfenisoorlog, die voor gevolg had, dat we van Spanje verlost werden om ons aan de Oostenrijkers over te geven, die ons even zeer zullen uitbuiten als hun voorgangers, zonder ons beter te verdedigen.

Het leven heeft onuitputtelijke en wonderbare krachten. Het past zich aan bij voorwaarden die dwars tegen alle normale ontwikkeling schijnen in te gaan. Het herleidt de hinderpalen tot spoorslagen, het vindt elementen van vernieuwing in de verwoesting zelf... Wat een onbedwingbare levenskracht in dit land, onophoudend ten prooi geleverd, met zijn stervenden handel, zijn gesloten havens, terwijl de akkers voortdurend vertrappeld worden door de eigen of vijandelijke, doch even sterk geduchte soldatenbenden. Men ging voort met arbeiden zonder te weten of het gedane werk tot winst of tot plundering en rantsoen zou moeten dienen, men vestigde zich in de onstandvastigheid, men buitte den ondergang en het verval uit. De tegenspoeden waren groot, doch grooter nog was de wilskracht. Men hield niet op te bouwen onder een voortdurende rampsbedreiging. In de kunst, zoowel als in de wetenschap liet men zich niet ontmoedigen. Justus Lipsius, Simon Stevin, Van Helmont, Ortelius verbreedden het veld der wetenschap. Antwerpen, de prachtvolle stapelplaats van het Europa der XVI^de^ eeuw, bouwde in de XVII^de^, op de puinen van haar stoffelijke macht, het verbazend intellectueel oppergezag harer kunst, zond haar kinderen als zendelingen der door haar geschapen schoonheid bij de koningen zelf, die haar voorspoed vernield hadden. Bij zijn terugkomst uit Italië, toen Rubens in de groote, verarmde stad kwam, vond hij er nochtans een gunstig midden voor de volledige ontluiking van zijn genie, voor de ontzaglijke voortbrengst zijner werken, geboren uit de versmelting van zijn werkelijkheidsgeest, uit zijn afkomst overgehouden, en van zijn geest naar grootschheid, dien hij verworven had door de aanraking en den gemeenzamen omgang met de Oudheid en de Italiaansche Wedergeboorte. En tegelijkertijd met hem en na hem, onder zijn vurige aansporing, zal een legioen kunstenaars arbeiden gelijk hij, zooals hij het wil, gelijk hij, op het einde van

zijn leven, François Duquesnoy aanbevool te doen, « pensando alla gloria della carissima patria... » denkend aan de glorie van het zeer lieve vaderland.

Voorwaar, hoe meer men nadenkt, hoe meer men geneigd is aan te nemen, dat de ware, bepaalde oorzaak van de hernieuwing onzer kunst in zoo'n noodlottige eeuw, vooral gelegen heeft in de verschijning van het genie dat, tegelijkertijd het onderricht en het voorbeeld gevend, het gansche geslacht van dien tijd met zich sleepte op de koninklijke baan, welke hij zich geteekend had. De Antwerpsche school telt, in het tijdperk van Rubens' beginnelingsjaren, mannen van talent, bijvoorbeeld, Otto Venius, doch die verlamd blijven in hun kunst, daar ze voortgaand voor het meerendeel te wedijveren met de Italianen, deze navolgen en hun eigen overlevering verloochenen.

Die uit het gelid gerukte kunst zet Rubens terug in haar as. Men kent de vruchtbare gedachte uitgedrukt door Pirenne in zijn *Histoire de Belgique*, aangaande den rol gespeeld door onze provinciën tusschen de Latijnsche en de Germaansche beschaving ter oorzake van hun ligging als « marken » — verbonden door een gemeenschappelijk bestaan — van ieder dier beschavingen. Onder zekere opzichten zou men kunnen zeggen dat het genie van Rubens een dergelijken, bemiddelenden rol gespeeld heeft tusschen de Vlaamsche en Italiaansche kunst of liever tusschen de realistische opvatting en de idealistische geboren in het schiereiland onder den gemengden invloed van het humanisme en de volhardende studie van de werken der Oudheid. Vóór hem hadden verscheidene Vlaamsche kunstenaars de klassieke principepen verspreid en getracht ze in hun werken toe te passen. Maar ze kwamen er in voor gelijk wij het getoond hebben, als slecht gelijkgestelde, ongelijkslachtige en vreemde elementen. Rubens alleen vermocht het, ze over te brengen in de Vlaamsche kunst en, zonder iets aan de fondamentale eigenschappen van deze te veranderen, het veld van zijn visioen te verbreeden in alle richtingen en nieuwe en uitgestrekte domeinen te openen aan zijn verbeelding. Zoodanig zelfs dat, indien er Italiaanschgezinden waren onder zijn voorgangers, er onder de kunstenaars zijner school slechts Vlamingen overbleven.

Het lag noch in de gedachte noch in den aard van den beroemden meester zich op een voetstuk van verwaande waardigheid te hijschen of de uitgestrektheid van het veld zijner werkzaamheid te beperken door leerstellige begrippen. De academische geest, versterkt door den Jacobijnschen, dicteerde later aan David zijn verwaten : « Je ne peins que l'histoire ! » Die geest was onbekend te Antwerpen ten tijde van Rubens. Het midden, behoudsgezind door de natuur der overleveringen, noodzakelijker wijze vijandig aan de vrije ontwikkeling der kunst waar die geest had kunnen ontstaan, de Academie om haar te noemen, zou te Antwerpen slechts gesticht worden in 1663. Er bestond enkel de oude Sint-Lucasgilde met haar verouderde inrichting, waarvan de gebreken en de hindernissen minder verderfelijk werkten op de vrijheid en de toekomst der kunst dan de werking eener Academie, onver-

mijdelijk tuk op rechtgeloovigheid en leerstelligheid. In ieder geval is het broederschap, waarvan allen, beroemden of ongekenden, moesten deel uitmaken, een plaats van gemeenschap, van kameraadschap, van broederliefde, waarschijnlijk een weinig ruw soms, maar waar het niet slecht was dat Rubens of Van Dijck, groote meesters der kunst, vertrouwelingen van het hof, der grooten en geleerden, van tijd tot tijd zich terug kwamen mengen onder de burgelijke menigte der kunstenaars. Zij veranderden alzoo de intellectueele en moreele atmosfeer, kwamen terug in aanraking met de gedachte en de verzuchtingen van het volk, men zou mogen zeggen met hen zelf, met hun oorsprong, met het primitieve wezen hunner eigen persoonlijkheid. Na Italië, zijn academiën en zijn decadente meesters bezocht te hebben, na zich ginds een oogenblik te hebben laten verleiden door zekere esthetische gevoelens die in 't vervolg zouden heerschen en er toe komen de kunst aan het leven te ontwortelen, om haar te bannen in geleerde verdichtsels, was het heilzaam dat die groote kunstenaars terug kwamen tot de werkelijkheid der dingen en der menschen van hun land en ontsnapten aan de begoocheling der grootsche denkbeelden, aan den gemeenzamen omgang met de Oudheid, om een uurtje terug te dalen tot aan de oppervlakte van de positieve geesten en het gewone leven. Want, hoe hoog en hoe onuitputbaar hun verbeeldingsvermogens ook waren, zij waren zóo dat enkel die werkelijkheid, dat leven voedsel kon geven aan hun kunst, en aan hun verheerlijkingen der gewijde en wereldsche geschiedenis, der christene legende of der fabel, den schitterenden vorm, waarin zij steeds de bewondering der geslachten verwekken.

De roem der Antwerpsche School ligt overigens daar; in zijn natuurlijke of vrijwillige verkleefdheid aan de natuur, aan de opgemerkte en aangenomen waarheid zooals ze was, zonder hertoetsing, zonder flauwe verfraaiing, in een tijdperk waarin, onder den beslissenden invloed der Italiaansche Scholen en in 't bijzonder der school van Bologna, men verder en verder ging, in het naspeuren der pathetische uitdrukking en van het « schoone ideaal, » naar de verachting van de ware en levende schoonheid.

Men zou bijna van de natuur, onder esthetisch oogpunt, kunnen zeggen wat men van God gezegd heeft : dat een weinig wetenschap van haar verwijdert en dat veel wetenschap er terug heen voert ! In de vervoering van een wetenschap, — die nog klein en onvast was, — van eenige kennissen die de vorige eeuwen nog onbekend waren, droomde de XVI^de^ eeuw van een kunst die zóo verheven zou staan boven die der laatste eeuwen als de wetenschap haars dunkens uitstak boven die der middeleeuwen. Het Wáre, naar hetwelk de XV^de^ eeuw met zoo'n aandoenlijke hardnekkigheid gestreefd had, scheen toen te eenvoudig, te alledaagsch, te gemakkelijk, ten hoogste goed genoeg voor het volk en de ongeletterden ! Men verliet het om te trachten, door middel eener ingeving gevoed vooral door een groote begaafdheid, het verhevene te bereiken, dit verhevene, dat ons heden bij Guido Reni en Albano zóo ledig van zelfstandigheid en zóo ontdaan van indrukmakende kracht schijnt.

Van dien weg, welken de Italiaansche kunst had ingeslagen bij de beginnèlingsjaren van Rubens, zal de Vlaamsche kunst zich afwenden, dank zij hem. Zeker is het niet te vergeefs geweest dat de groote meester verscheidene jaren verbleven heeft in Italië, in dat door de kunst uitverkoren vaderland, waarheen de verhalen zijner vurig Italianiseerende meesters hem sinds lang hadden doen verlangen : den nu reeds vergeten landschapschilder Verhaecht, doch die bijval bekwam te Florence en te Rome, Adam van Noort en Otto Vaenius [1]. Welke kunstenaar uit het Noorden zou overigens die wereld van glorie en herinnering hebben bezocht, streken zooals Toscane, Emilië, Sabinië doorloopen hebben, in steden verbleven hebben als Rome, Florence of Venetië, zonder zijn hart en zijn denkvermogens verbreed te hebben in het genot eener onverwachte schoonheid, een schoonheid geheel samengesteld uit rythme, lijnen, licht waarvan het geheim hem veropenbaard werd door den aanblik van landschap en steden en door de groote werken aller tijden samen.

De tegelijk verrukte en schuchtere ontroering van den weetgierigen geest, die eensklaps nieuwe uitzichten van wetenschap, gepeinzen en droomen voor zich ziet openen, heeft de jonge Rubens zeker dikwijls gevoeld gedurende zijn verblijf aan de overzijde der Alpen. Met de schilderijen van Titiaan, Veronese, Tintoretto, Corregio te bewonderen, met sommige onder hen na te schilderen, 't zij voor hem zelf, 't zij voor zijn « doorluchtigen patroon » Vincenzo van Gonzaga, hertog van Mantua, hoe zou hij die kunstenaars, niet minder buitengewone koloristen dan de Vlamingen, niet benijd hebben, die fierheid en die bevalligheid van de samenstelling, ongenaakbaar tot dan toe voor de Vlamingen ?... Wat schok ook in dat machtige vernuft bij de openbaring der Sixtijnsche Kapel! Wat bliksemlicht, welke schittering, bij wier klaarte de jonge, verrukte bezoeker zijn eigen levensloop moest ontwaren ! Want, bij het eerste zicht van het gewelf en van den grooten muur, waarop Michel Angelo in ontzaglijke figuren de geschiedenis der menschheid samengevat heeft, vanaf den Oorsprong tot het Laatste Oordeel, vóor dien droom van een Titan wien ieder woord een gebaar was, moet de vreemdeling, de nog onbekende kunstenaar, eerst neergesmakt door bewondering, onduidelijk gelijk een voorgevoel van zijn toekomend werk, in zich het genie hebben voelen opbruisen, ongeduldig voort te brengen en op zijn beurt uit het stof wezens te scheppen welke, even goed als die van den grooten Florentijn, bekwaam zouden zijn den geest te vervoeren en mee te sleepen. En hoewel de reeds duidelijke roeping van zijn kunst hem steeds meer aantrok naar de afwisselende uitdrukkingen van de kracht en den glans dan naar de onbeweeglijke uitdrukkingen van den geest, die droomt en lijdt, was hij een man met te veel sympathie en een te algemeene sympathie om niet met dezelfde vreugde gemengd met vereering, de

(1) Het eenige werk van Otto Vaenius dat we in Italië ontmoet hebben is een exemplaar van het portret van den *Aartshertog Albrecht* uit het museum van Brussel. Het bevindt zich in het Museum van Padua.

werken te benaderen van Leonardo, dien meester van het innerlijke leven. ([1])

Niemand zou kunnen zeggen wat het werk van Rubens zou geweest zijn, hadde hij niet in Italië gereisd, hadde hij niet stilgestaan als geniaal toeschouwer, aangelegd om alles te begrijpen en lief te hebben, bij de oneindig verscheidene werken der groote vertegenwoordigers der klassieke Wedergeboorte, evenals bij de overblijfselen — gebouwen en beeldhouwwerk — van die der Oudheid. Hoe uitgebreid onze kultuur ook weze, is het nooit onnuttig in nieuwe domeinen te treden en nieuwe kennissen te verwerven. Onze geest verfijnt en volmaakt zich naarmate hij met meer geesten durft in aanraking komen, die van hem zelve verschillen en hem een nieuwe ervaring van zijn eigen denken kunnen geven. Rubens, bij voorbeeld, zou voorzeker zonder Antwerpen te verlaten een aanzienlijke kennis der antieke kunst hebben kunnen opdoen en vooral van de letterkunde, o. a., in die boeken welke van de pers van zijn vriend Moretus kwamen en in de verzamelingen van liefhebbers als de burgemeester Rocockx en de griffier Gevaert. Maar hoe uitgebreid de studie, de gesprekken of briefwisselingen met geleerden en liefhebbers als de beminnelijke Fabri de Peiresc die kennis ook had kunnen maken, ze zou altijd onvolledig gebleven zijn... Zij zou een academisch, theoretisch karakter behouden hebben ; ze zou onmachtig gebleven zijn zich in hem te verlevendigen ; ze zou opgesloten zijn in zijn geheugen op dezelfde manier als de gebeitelde of geschilderde werken in de methodische afdeelingen van een museum : onmachtig om te handelen en te dragen in het leven, om in 't volle daglicht der openbare plaats of in de atmosfeer van het gemeenschappelijk gebed eens tempels geplaatst te worden. Van de Oudheid, die der dichters, die der geschiedenis, die der fabels, van dat heldhaftig en heidensch verleden waardoor vele zijner werken ingegeven zijn, kon hij het totale, heldere, samenhangende visioen niet ontvangen dan in Italië, op den bodem welke die doode Oudheid levend had gedragen, in het land dat, ondanks zooveel geweldige omwentelingen, den geestelijken stempel van een groote verdwenen beschaving bewaard had en dat juist in de vorige eeuw beproefd had de overlevering ervan in zijn kunst te doen herleven.

Alzoo heeft Italë aan Rubens de stof van een deel van zijn werk gegeven. Bijna, onder zekere opzichten, zooals zij gedaan had voor Shakespeare door de tusschenkomst harer vertellers. Maar gelijk de groote dichter de helden van Boccacio of van Bandello die hij op het tooneel plaatste, naar het beeld van zijn eigen droom en gevoeligheid herkneed heeft, zoo heeft Rubens zijn mythologische en oude oproepingen eigen gemaakt door hen in zijn verbeelding op te nemen en door hen in deze warmte al de krachtige schoonheid van het leven te verleenen.

Van een anderen kant kan men niet loochenen dat ten opzichte der

([1]) Men weet, b. v., dat hij tijdens een verblijf te Milaan, een teekening maakte, die later gegraveerd werd, van *Het Laatste Avondmaal* van S. Maria della Scala.



P. P. RUBENS. Romulus en Remus gevoed door de Wolvin.
(Museum van het Capitools Rome).

ontwikkeling van zijn natuurlijken smaak voor den praal en de schoone decoratieve ordonnancies, de meester van Antwerpen veel te danken heeft aan Raphaël, zoowel als aan Titiaan of aan Veronese. De werken vol evenwicht en weelderigheid van die kunstenaars hebben hem veel geleerd ; ook deze wellicht van zekere primitieven. Want er bestaat geen reden om te gelooven dat zijn nieuwsgierigheid deze in Italië meer versmaadde dan hun tijdgenooten in Vlaanderen. Maar hij heeft niets ontvangen dat hij niet herschept door het zich eigen te maken. Zijn genie heeft ten allen kant ontleend, maar al wat uit de samensmelting van zijn geest met dien der anderen voortgekomen is behoort alleen hem toe. « Ik heb altijd voor princiep gehad mij met geen enkel ander, hoe groot hij ook wezen moge, te laten verwarren, » schreef hij eens aan den geheimschrijver van den hertog van Mantua. Zijn werk spreekt dezelfde fiere taal.

Tijdens zijn verblijf in Italië heeft hij hartstochtelijk gestudeerd. Hij maakt gebruik van een reis met zijn patroon om teekeningen te maken van de schoonste paleizen uit Genua, teekeningen die werden afgebeeld in een album van 139 platen, later te Antwerpen uitgegeven. Te Rome, tijdens de verlofdagen die Vincenzo van Gonzaga hem ongaarne toestond, maakt hij het *Boek der Hartstochten* af, waarvan Bellori spreekt, en waarin hij met de pen de dramatische uitdrukkingen teekende, die hem het meest getroffen hadden in de werken van Raphaël, Michel-Angelo, enz. of van de Ouden en voorzien van persoonlijke opmerkingen van allen aard over zijn kunst. Hij had geleefd, ongeduldig om te weten en zich te volmaken, tusschen al de betooverende dingen die de eeuwige stad bevatte ; hij had geleefd in de bewogen en luidruchtige wereld der Italiaansche kunstenaars en academici. Hij had Carracci en Caravaggio gezien te Rome ; hij had geredetwist en hooren redetwisten over de schoonheid en haar uitdrukkingen, over het chiaroscuro, over het naturalisme en over al de schoonheids-theorieën, die verkondigd werden in de vervallende scholen van het schiereiland ; de werken en de menschen en het mooie land zelf met zijn wezen van natuur, met zijn wezen van oude en moderne kunst hadden hem veel geleerd. Nochtans, indien hij veel geleerd had van de anderen, had hij niets van zich zelf nagelaten.

Hij was de man om alles te begrijpen, om tot alles te komen met een frissche nieuwsgierigheid en een open sympathie, doch hij had meer de rijke werken der groote meesters van de XVI^de^ eeuw bekeken : die van Michel Angelo, sterk en stoutmoedig in de vinding ; die van Titiaan, sterk en kalm in de uitvoering, alle gesteund op de waarheid, dan geluisterd naar de wijdloopige redevoeringen en de beredeneerde verhandelingen der beoefenaars van de slappe Italiaansche kunst van den tijd. De klaarheid van zijn helderen blik, verliefd op kleurrijke vormen en beelden, zal zich nooit door theorieën laten verduisteren. Met het leven, dat zich elders van de kunst verwijderde, en met de werkelijkheid die men verliet, zal hij zijn schilderijen vullen. Vóor zijn doek redeneert hij niet maar voelt hij. In een tijd waarin de kunst

overal een neiging vertoont om de gedachte te dienen of onder haar geleide te staan, durft hij de teugels vieren van zijn aangeboren geestdrift, van de rijke, onuitputbare ingeving waar heel de verbeelding zich zonder ophouden met de volle werkelijkheid komt mengen, gene aan deze de lyrische waardigheid gevend om van haar het volle leven in ruil te ontvangen. Overal waar Rubens komt volgt het leven hem zooals de donder Wotan. Waar ook zijn helden van daan komen, uit de gewijde geschiedenis of uit de wereldsche, uit de poëzie of uit de fabel, of zelfs uit de allegorie, het is voldoende dat zijn meesterlijk penseel ze even aanrake, opdat ze, komende uit de letterkunde of het abstracte, binnentreden in de zegepralende volheid van het leven. En heel het geheim van die verblindende schepping is dat de meester niet het leven vraagt aan de willekeurige vinding, maar aan het leven zelf. En, inderdaad, indien dit leven in zijne schilderijen overloopt als een vloed ; indien het zich vertoont in zijn werk met de majesteit van een zwaren, sterken stroom, indien de wezens, die hij vereeuwigd heeft in de naaktheid der goden, in den praal der koningen of veroveraars, in de alledaagschheid der boeren of de berooidheid der ongelukkigen, zich aan ons opdringen als levende schepsels, is dat heel eenvondig omdat het leven waarmede ze bezield zijn, getrild en geleden heeft of genoten is ; heel eenvondig omdat dit leven *geleefd* is.

In zijn *Theorie over de menschelijke gedaante in zijn princiep beschouwd*, geeft hij een overzicht der mooiste beelden uit Rome « zoowel voor de teekening en de juiste verhouding der ledematen als voor de bewegingen, de eigenschappen en de verschillende wendingen der aangezichten », opdat iedereen ze zou kunnen « bewonderen, meten... en van elk nemen wat vatbaar is om nagemaakt te worden. » Dat is de les van den leerling, niet de praktijk van den meester. Het is goed dat een leerling zich de wetenschap der kunst verwerft, maar heel zijn kennis zal tot niets dienen, indien hij, na ze verworven te hebben, niet terugkeert tot de natuur. Aldus heeft Rubens gedaan. Men ontmoet bij hem geen figuren die alleen schijnvormen zijn zonder wezenlijkheid. Het realisme is de onveranderlijke vorm zijner kunst. Het blijft onveranderd, gelijk aan zich zelf, in al de phasen der levensbaan van den meester, in het Antwerpsche tijdperk — vóór en na zijn verblijf in Italië — tijdens dit laatste, en meer nog misschien in het overheerlijk tijdperk van zijn leven, dit van Helena Fourment, dit waarin al de krachten van zijn bejaard genie, al de luister van zijn palet, levendiger, schitterender dan ooit, zich wijdden aan de verheerlijking van zijn hernieuwd huiselijk geluk.

Indien men zijn werken onderzoekt, welke met min of meer waarschijnlijkheid dagteekenen uit Mantua of Rome, ontdekt men er niets dat bepaald vreemd is aan de normale ontwikkeling van zijn persoonlijkheid, geen enkel dier ongewone eigenaardigheden met eenige ruwheid geopenbaard en die bij jonge kunstenaars een nieuw onderganen invloed verraden. Rond 1604-05, schilderde hij voor zijn patroon een groot doek waarvan het middendeel : *Vincenzo van Gonzaga en zijn familie de Heilige Drievuldigheid aanbiddend*,

zich te Mantua bevindt (gemeentelijke Academie en Bibliotheek). Afgescheiden paneelen van hetzelfde geheel zijn verspreid in de Musea van Antwerpen, Nancy en Weenen : *De Verheerlijking op Thabor* (Nancy), met zijn talrijke personages in al de houdingen der aanbidding en der verbazing, met zijn schitteringen van wonderbaar licht is ingegeven door het beroemde schilderij van Raphaël ; *De Doop van Christus* (Antwerpen) met zijn naakte figuren van gedoopten die zich opnieuw aankleeden of zich het lichaam afdrogen, doen onmiddellijk denken aan Michel-Angelo's kartons voor den *Oorlog van Pisa*. Die afwisselende werken moesten een treffende tegenstelling vormen met het hooger gemeld deel van het werk, waar alles werkelijkheid is, bewonderenswaardige portretten en ideale figuren, stille pracht en rustig gebed. Daar vindt men dien eenvoud doordrongen van grootschheid, die majesteit zonder opgeblazenheid, waaraan de kunstenaar in 't vervolg nog wijzigingen zal toebrengen, doch waarvan men voorbeelden vindt in al de tijdperken zijner werkzaamheid. Het sterke, diepe, trillende koloriet vertoont de breede manier, die, als vanzelf den glans en de harmonie bereikt, zooals men die opmerkt in de schoonste werken van den meester. Sommige andere doeken van Rubens, die men, ten rechte of ten onrechte aan hetzelfde tijdstip toeschrijft, bijvoorbeeld de *Wolvin Romulus en Remus zoogend*, uit het Museum van het Capitool, te Rome, geven aanleiding tot dergelijke opmerkingen. De opvatting en de uitwerking van dit doek doet denken aan Titiaan. Het is geschilderd in tegelijkertijd warme en ingehouden tonen.

In de soberheid en de zuiverheid der lijn schijnt-men de Italiaansche tucht weer te vinden. De Oudheid is daar vertegenwoordigd onder de gedaante der godheden van den Tiber ; de stroom zelf, peinzend grijsaard met langen baard, de borst naakt, het hoofd met een band omgord en een lieve nymf met argeloos gelaat ; Vlaanderen is er ook vertegenwoordigd in het mooie, trillend decor van boomen en water, in den landelijken Faustulus, die de twee kinderen en hun voedstermoeder ontdekt, in de beide kinderen zelf als bloemen van het opkomende leven, die het werk vullen met den zachten glans van hun naakt vleesch...

Gonzaga, die onbekwaam was het genie te onderscheiden of onachtzaam er grillig de jaren van te verkwisten, gebruikte dikwijls Rubens' diensten tot het maken van copijen van Italiaansche schilderijen. Maar de oorspronkelijkheid van den kunstenaar liet zich niet zonder tegenstand overhalen om de stappen van een ander te volgen. Daarvan getuigt de voor hem gemaakte copij van een deel uit den *Triomf van Caesar* geschilderd door Mantegna voor den schouwburg van Mantua ; van deze copij, tegenwoordig bewaard in de *National Gallery*, zou men kunnen zeggen, als van menige vertaling, dat ze een mooie ontrouwe is. Het werk van den grooten Paduaanschen kunstenaar is heerlijk. Het is Rome zelf dat hij aan onze oogen optoovert in een tegelijk weelderigen en wilden tooi van een dier triomfen, van een dier hoogmoedige dagen wanneer de burgers den roem der stad toejuichten in den persoon van

den zegenpralenden veldheer, door de straten rijdend, begeleid door zijn legioenen, zijn geketende krijgsgevangenen en zijn met oorlogsbuit gevulde wagens ; het is Rome neergedaald in een plechtigen stoet van de gebeeldhouwde fries van een tempel of een triomfboog... Groote maar doode majesteit, met een ietswat archeologisch tintje. . Rubens komt en ziet op zijn beurt het edele visioen door zijn beroemden voorganger op het doek gebracht. Hij wil het nabootsen met eerbied, doch in plaats van het na te bootsen, vertolkt hij het. Onder zijn penseel bezielt zich de fraaie voorstelling, het decor krijgt meer glans, de personages meer leven... Eigenlijk is het een ander leven, minder latijnsch en dat van de Oudheid slechts den schijn heeft. Want, niettegenstaande hij zich dwingt zijn model nauwkeurig te volgen, en ons juist als dit de olifanten, wilde dieren en de voor de wagens gespannen en met rozen gekroonde ossen voor te stellen, die in bonten stoet voorbij trekken te midden der menigte, soldaten, slaven en fluitspelers, toch geeft Rubens zooveel kleur aan dit beeld en zulke Vlaamsche kleur, dat we geneigd zijn te gelooven dat het geen geleerde historische wedergave is, maar wel een herinnering aan een dier schilderachtige optochten, een dier *Landjuweelen*, die de Antwerpsche kamers van Rhetorika zóo uitmuntend konden inrichten.

Van tijd tot tijd vroeg de Hertog van Mantua aan zijn schilder, 't zij voor de versiering zijner paleizen of kerken zijner hoofdstad, 't zij om ten geschenke te geven, een persoonlijk werk, een godvruchtig of fantaisie-schilderij, ook portretten, welke niet altijd het dubbelzinnig karakter droegen van de stukken der *Galerij der voorname dames*, aan wier samenstelling de jonge meester eindelijk weigerde deel te nemen.

In de *Drie Gratiën* (Florence, Uffizi, n° 842) (¹) geeft hij niet toe aan de bekoring tot idealiseeren, die nochtans groot moest wezen bij een jong kunstenaar, gansch overgeleverd aan de Italiaansche betooveringen. Niets, natuurlijk, zou gemakkelijker geweest zijn voor een uitvoerder van zijn kracht, dan zich te inspireeren op de oude beeldhouwkunst, om de gelaatslijn zijner godinnen te verfijnen en de golving van hun lichaam te modeleeren. Men bespeurt bij hem volstrekt geen aanleg om dien weg in te slaan. Zijn mythologies zijn niet minder Vlaamsch dan die *Boerendans* of die *Kermis* uit den Louvre. Hun titels zijn oud, hun personages modern, actueel, blonde meisjes der Scheldeboorden met hun struisch lichaam en hun weelderig vleesch ; werklieden der *Natiën* met hun gespierde borst, die niet verlegen schijnen in hun rol van goden der liefde, van den wijn of der bosschen.

Men zou niet kunnen bepalen in welke veranderlijke maat de geest en het stoffelijke zich in Rubens' genie vereenigden ; zeker is het dat door den aard zijner kunst, er niets geestelijks was dat, in zijn oogen, zijn uitdrukking niet

(¹) In de Pinacotheek van Turijn (n° 238) bevindt zich een schilderij hetzelfde onderwerp voorstellend, die toegeschreven wordt aan Bonifacio Bembo, doch waarvan de schepper zeker een onbekend Vlaming is.



P. P. RUBENS : De Triomf van Caesar, (vrij naar Mantegna).
(National Gallery, Londen).

moest vinden in het stoffelijke. Dat stoffelijke heeft hij genomen waar het was : in zijn omgeving. Zijn weelderige modellen heeft hij dikwijls getooid, gekleed of ontkleed, om ze te herscheppen in personages van het een of andere Bijbelsch of Antiek tooneel. Hij plaatst ze onder de trekken van Philemon en Baucis tegenover Jupiter en Mercurius, of als dischgenooten van Simon vóór Jezus aan wiens voeten Magdalena zich neerknielt... Dikwijls ook neemt hij ze gelijk ze zijn en plaatst ze zóo in zijn werk. Het gevoel voor locale kleur, dat later den voorrang nam ten gevolge eener soort overwinning der positieve geestvermogens op die der verbeelding, was vreemder aan de Rubensche kunst dan zij het op een later tijdstip was aan de Fransche. Rubens en de kunstenaars zijner school zijn niet minder naïef, onder zekere opzichten, — indien er naïeveteit bestond — dan de Primitieven. Ze doen zelden moeite en, zooniet, zeer oppervlakkige moeite om hun figuren voor te stellen in een kleeding die te klaarblijkelijk anachronisch zou wezen.

Men moet overigens aannemen dat de archeologische zorg bijna altijd in omgekeerde rede staat tot de scheppingskracht waarmede die laatste bezield is. Indien wij, op onze dagen, met zooveel vlijt restaureeren, — soms met zoo'n ontijdigen vlijt, — is dat, zonder twijfel, omdat wij ons onbekwaam achten de schoonheid die vergaat waardig te vervangen ! Het is bewezen dat de gothieke en klassieke bouwkundigen geen eerbied hadden voor de bewonderenswaardige werken hunner voorgangers. Ondanks de hevigste vereering voor de Oudheid bedienden de bouwmeesters van het paleis Farnèse, te Rome, zich van het Coliseum als van een steengroef !... De schilderkunst der XVII[de] Vlaamsche eeuw onderwerpt zich wel aan zekere conventies, met min of meer strengheid nageleefd, wat de kleedij der personages uit de gewijde geschiedenis of de Oudheid betreft ; maar overal, of ook het tooneel geplaatst wordt in het legendarisch verleden van Griekenland, Rome, Galilea, overal ontmoet men figuranten, die geheel uit de werkelijkheid in de kunst schijnen getreden te zijn, die van de openbare plaats schijnen gekomen om zich te mengen, in hun gewoon pak, onder de vermomde acteurs, die op het tooneel van het schilderij de eerste rollen vervullen... Als Rubens ons de parabel van den *Verloren Zoon* vertelt, plaatst hij de verhandelingen ervan niet in het midden van een of ander denkbeeldig Oostersch landschap, maar wel, zooals Dürer deed, zooals Rembrandt doen zal, onder den mistigen hemel, in een dorpshoek van zijn eigen land. De groote kunstenaar brengt zonder aarzelen al de eeuwen terug bij die, waarin hij leeft : Tomyris, Koningin der Massageten, en haar volgelingen zijn niet anders gekleed dan zekere Antwerpsche vriendinnen van den schilder. Het is in dezelfde kleedij dat de jonge Nausicaa den zachten Ulysses, welke schipbreuk geleden heeft op de kusten van het eiland der Pheaciërs, opneemt (*Ulysses en Nausicaa :* Florence, Pitti, zaal van Venus, n° 9 ; het landschap is door Lucas van Uden). Dit werk dagteekent van rond 1635. In de Galerij Borghèse, te Rome, bevindt zich een *Bezoeking,* door hem, naar men beweert, in Italië geschilderd, die men even goed zou kunnen

betitelen : een *Bezoek*. Niets verraadt het gewijde karakter der personages, noch dat ze geen tijdgenooten van den toeschouwer zijn. Het is een oude dame, met vreedzaam en zacht uiterlijk, die op den drempel van het schoone landhuis dat ze bewoont, familieleden ontvangt, man en vrouw door een dienstbode, die hun reisgoed draagt, vergezeld... ([1])

Onder de werken op Italiaanschen bodem telt men nog een *H. Franciscus in aanbidding* (Florence, Pitti, zaal van Mars, nº 93) en de *Besnijdenis*, van S. Ambrogio van Genua, groot doek dat niet nalaat den invloed van Corregio te laten voelen. Dit schilderij was besteld geworden door Niccolo Pallavicini, voor wien Rubens insgelijks rond 1619-20 de *Wonderen van Sint Ignatius* uitvoerde, in dezelfde kerk bewaard. Het is een indrukwekkend en dramatisch werk naar de grootsche manier der schilderijen van dien tijd, uit de Jezuïtenkerk te Antwerpen.

De gedachte blijft stil staan voor een levenswerk als dit van Rubens. De volledige catalogus ervan is bijna onmogelijk te maken, de chronologische rangschikking stuit op twijfel, vragen en onderstellingen. En wat erger is, hoeveel zijn er onder die menigte werken, waaraan nu eens de overlevering, dan de min of meer belanglooze illusie der verzamelaars, den oogverblindenden naam van den Meester der Antwerpsche School gehecht heeft, hoeveel zijn er die hem niets verschuldigd zijn? Wel te verstaan, zonder te spreken van de atelier-stukken, herhalingen, en copijën zonder tal. Het zou lang en nog lastiger wezen al de doeken van dien aard, welke men in Italië kan vinden, op te noemen ; deze zijn zooniet ontelbaar dan toch in zoo groote hoeveelheid om het geduld af te matten.

Door zijn gulzigheid voor het leven, 't zij dit der werkelijkheid of dit van den droom, beweegt zich Rubens even gemakkelijk in al de sferen der verbeelding. In den Olympus, onder de goden, is hij even goed thuis als in zijn tuin te midden der zijnen. Als buitengewoon uitbeelder van oneindig verschillende en toch eendere werelden, ziet hij nu eens in een schemering van vlammen en bloed de samenhangende lichamen der verdoemden neerstorten ; bewondert dan droomerig — evenals Giorgone of Watteau — een of ander landschap in zijn hemelschheid ingeslapen, waar een eenzaam muzikant de droomerige tonen uit zijn fluit laat klinken ; gaat dan weer in de wouden de spelen der bosch- en veldgoden verrassen. En als zijn hart zich aan zijn verbeelding mengt, openbaart hij zich als de lieftalligste der intimisten. Het domein zijner kunst is onbegrensd. Zoodanig dat men soms voor de algemeenheid van zijn genie, voor den verbazenden rijkdom van dien uitvinder van vormen, geneigd is hem moede te worden, en te gelooven dat hij oppervlakkig is, vooral wanneer men hem vergelijkt bij een der meesters die minder het leven bekijken dan zich zelf in het leven. Doch hoe meer men tot hem gaat, hoe meer men hem ontdekt in zijn onuitputbare veranderingen, hoe meer

([1]) *De Bezoeking* van het rechterpaneel der *Kruisafdoening* uit O. L. Vrouwkerk van Antwerpen, vertoont hiermede groote overeenkomst.

men in de kennis doordringt van die groote, milde ziel, hoe meer men hem ook lief heeft... Men houdt van hem als hij heldhaftig of gemeenzaam is, in den tooi der pracht of in de hartelijke eenvoudigheid van den haard, in de drift van zijn zinnelijkheid, als in de heerlijke gevoelsuitingen waaraan hij zich overgeeft; men houdt van hem in de buitensporigheden zijner macht en in den theatralen pronk waarmede hij zich soms omringt.

Al de teederheid die in hem was ligt uitgestort in de indrukwekkende portretten, die hij ons van zijn twee vrouwen en zijn kinderen heeft nagelaten. Er zijn er waar hij zich zelf heeft voorgesteld in gezelschap van één zijner twee gezellinnen. De Uffizi bezitten het portret van *Isabella Brandt* (nº 1171) en dit van *Helena Fourment* (nº 180). Isabella is in 't zwart gekleed, een parelsnoer om den hals, een boek in de rechter hand; zij is gezeten voor een roode draperij. Het is een mooi, zeer doordringend portret van die stille en bescheiden dame. Het dagteekent uit 1625 en moet terzelfdertijd gemaakt zijn geworden, zooals Max Rooses ([1]) het heeft vastgesteld, met het portret van het Ermitage-Museum, naar een teekening bewaard in het British Museum. Het portret van *Helena Fourment* is verrukkend van frischheid en ontloken leven. De jonge vrouw, die een geel-en-zwart satijnen kleed draagt, aan den hals uitgesneden en met kant omboord, kijkt ons aan met haar kalme en schitterende oogen. Hetzelfde beeld van een ietwat grooter formaat bevindt zich in het kasteel van Windsor. De werkwijze van het exemplaar der Uffizi heeft dit doen toeschrijven aan Cornelis De Vos. Misschien is het wel een herleid exemplaar van het oorspronkelijke uit Windsor? Men heeft overigens eveneens geaarzeld voor den naam van het model. Het blijkt, nochtans, dat de twijfel niet blijft bestaan bij de vergelijking van die gelaatsuitdrukking met die van Helena Fourment in de talrijke werken waar de kunstenaar ze ons toont, 't zij als personage uit een of ander godvruchtig of wereldsch tooneel, 't zij om haar zelf of met haar man en haar zonen. Dat schilderij ontsiert geenszins de bewonderenswaardige reeks van zoo'n streelend en lustig werk getuigende doeken, welke Rubens gewijd heeft aan de vereering der bevalligheid van de gezellin zijner laatste jaren, in de meest afwisselende houdingen. Er ligt in die werken tegelijkertijd teederheid en hoogmoed en ook verukking, die verukking welke aan zooveel Rubensche werken uit die opperste periode men weet niet welk bedwelmend accent verleent. Zijn kunst is nooit tegelijk leniger, vaster, mannelijker geweest dan tijdens de jaren zijner vereeniging met Isabella Brandt (1609-26), doch in 't laatste derde van zijn leven, dat beheerscht wordt door zijn liefde voor Helena Fourment ondergaat hij een verrassende verandering en vertoont hij een ware verjonging. Zijn ernst wordt ontroerender, zijn teederheid uitdrukkelijker, zijn visioen streelender en klaarder. Men zou zeggen dat de naderende ouderdom aan den kunstenaar een nieuw hart en

([1]) *Van Dijck's Leer- en Reisjaren*. Onze Kunst, 1907. (Deel XII, blz. 42).

nieuwe oogen gaf. Die deemstering kleurt zich met de heerlijkste tinten van den dageraad.

Uit het tijdperk van overvloedige voortbrengst dat verliep tusschen zijn terugkomst uit Italië en den dood van Isabella Brandt, dagteekenen onder andere werken in Italiaansche Musea bewaard, zooals het schoone *Laatste Avondmaal* van de Brera (nº 679), twee *Heilige Families* (Florence, Pitti, nº 139 en Turijn, Pinacotheek, nº 289), waarvan een gewijzigd exemplaar zich in het Prado bevindt, een *Suzanna in 't Bad* (Turijn, Pinacotheek, nº 265), en een portret van den *Hertog van Buckingham* (Florence, Pitti, nº 324) waarschijnlijk uitgevoerd naar een teekening van de verzameling uit den Louvre te Parijs, gemaakt in 1625.

De kunst van Rubens is altijd roerend, minder nochtans door de uitdrukking der gevoelens dan door het vurige leven waarvan zij gedurig doordrongen schijnt. Maar zij is het nergens méer dan in de schetsen van den meester. De schets heeft iets zenuwachtigs, iets trillends, iets onvoorbereids, iets vluchtig uit de ingeving gegrepen, iets prachtig onafgewerkts dat de verwezenlijking stremt, vooral wanneer het doeken van grooten omvang geldt, gedeeltelijk door zijn leerlingen geschilderd. Misschien moet men niet te veel toegeven aan dien indruk ; de verleiding is zoo groot dat de vergelijking van het ontwerp bij het afgemaakte werk grootendeels een soort van teleurstelling zou kunnen nalaten. In de schets verrassen wij den kunstenaar op het oogenblik zelf van het wonder, terwijl hij de beelden die in zijn geest opwellen vasthecht en hun haastig met groote, warme trekken het wezen en het leven geeft. Daar is het een zaak van genie, het schept in vervoering. Het talent dat nadenkend afmaakt komt later. Rubens was dit genie en dit talent naar gelang de uren.

De Uffizi hebben het geluk twee prachtige schetsen te bezitten, de eene voorstellend *De Slag bij Ivry* (nº 140), de andere (nº 147) *De Intrede van Hendrik IV te Parijs*. Die bladzijden waren bestemd voor die tweede Galerij van het Palais du Luxembourg dat Maria van Medicis, bekoord door de grootsche wijze waarmede haar eigen verheerlijking opgevat en uitgewerkt was geworden door Rubens, besloten had door dezen te doen wijden aan de verheerlijking van het leven van haar koninklijken echtgenoot. Hare geschillen met Lodewijk XIII lieten aan de koningin-moeder niet toe gevolg te geven aan dit voornemen en de door den Antwerpschen meester reeds geteekende schetsen bleven ongebruikt. (1) De doeken van de Uffizi werden te Antwerpen aangekocht door Aartshertog Ferdinand II. Ze zijn prachtig van warmte en beweging ; *De Veldslag bij Ivry* is een heldhaftig visioen vol mengeling en drift van het gevecht ; *De Intrede te Parijs* een plechtige optocht naar de oude wijze, waar, te midden van zegeteekens, wapens en vaandels, de Bearnees verschijnt in de houding van een grootmoedig overwinnaar, rechtstaand in een gulden triomfwagen, een olijftak in de hand.

(1) Andere deelen van die schetsen worden bewaard in het Museum van Berlijn, in de Galerij Liechtenstein en in de verzameling van den Heer Cardon te Brussel.

De Pinacotheek van Turijn bezit (nº 274) insgelijks een zeer mooie schets van een der paneelen van den levensloop van Maria van Medicis : *De Apotheose van Hendrik IV en het Regentschap van Maria van Medicis*, een van die zinnebeeldige scheppingen waarvan, — Rubens schreef het terecht aan Valavès[1] —, men al de bijzonderheden en beteekenissen niet kan vatten dan met behulp der toelichtingen van den schepper zelve ! De vermoorde held wordt meegenomen naar den Olympus, waar hij door Jupiter ontvangen wordt, terwijl zijn weinig ontroostbare weduwe troont omringd door de figuren der Wijsheid, der Voorzichtigheid, enz., en de eerbewijzen van de grooten des rijks ontvangt. Picturale rhetoriek waaraan de geest weerspannig zou blijven, indien Rubens er zijn vurigheid en die onstuimigheid der schepping, die de schoonheid dwingt, niet had ingelegd... Men vindt herhalingen van die schets in het Ermitage en in de Pinacotheek van Munchen. Indien men berust in de bijzonder bevoegde meening van Max Rooses, zou het exemplaar van Turijn, hoe machtig zijn kenteekens ook schijnen, slechts een copij zijn van het origineele.

Rubens heeft niet, zooals Rembrandt, gedurende heel zijn leven de studie van zijn eigen physionomie vervolgd. Zijn zelfportretten zijn nochtans talrijk. De Galerij Durazzo-Pallavicini te Genua stelt er een ten toon (zaal IV, nº 12); de Uffizi twee (nºs 228 en 233, zaal der portretten). De Galerij Pitti bezit het vermaarde doek gekend onder den naam van *Vier Wijsgeeren*, waarin de kunstenaar zich zelf heeft voorgesteld in gezelschap van zijn broeder Filips, Justus Lipsius en Jan van de Wouwer (Woverius).

Sommige schilderijen brengen ons in de tegenwoordigheid van den meester gedurende de jaren van zijn grootste werkzaamheid, die van Isabella Brandt. Zijn vaste gelaatsuitdrukking, zijn kalme blik weerkaatsen de zekerheid en het betrouwen van een gelukkig genie, een uitverkorene der prinsen en der beroemdheid, overtuigd dat zijn kunst nooit aan een onuitputbare stof zal te kort schieten. Bijna aan den vooravond zijner dood, schilderde hij voor de laatste maal zijn wezen in het indrukwekkende portret dat aan het *Hofmuseum* van Weenen behoort. Daar heeft hij een vermagerd en als uitgeput aangezicht onder den breeden hoed en de overvloedige, gekrulde haarpruik waarmede hij zich heeft getooid. En wat men in dit fiere portret, in de oogen van den grooten, verouderden en reeds zieken kunstenaar leest, dat is de dapperheid van geest en hart, de welwillende verhevenheid der gedachte en ook iets zeer ontroerends en droefs, zonder twijfel een onvrijwillige uitdrukking der heillooze voorgevoelens waardoor hij gekweld werd en die hij niet nalaten kon aan zijn vrienden mee te deelen, terzelfdertijd als het leed waardoor hij getroffen was bij de vrees zoo'n mooi leven, zoo'n volmaakt geluk, zijn vrouw, zijn kinderen, de innigheid van zijn huis, zooveel

[1]) *Lettres inédites de Rubens.* Uitgave Gachet, blz. 162, Brussel, 1840.

beloofde, ontworpen en gedroomde werken, die hij nog machtig in zich voelde, te moeten verlaten...

Want hij was geen man om zich vermoeid te voelen, om den strijd en de genoegens der kunst te ruilen tegen het genot der rust met fortuin en eerbewijzen. Zeker verlangde hij er naar den onvermoeibaren ouderdom van Michel-Angelo of Titiaan te kennen. Na zooveel weelderige, heldhaftige of hartstochtelijke afbeeldingen van zich zelf, had hij nog wat te zeggen. Hij was een van die genieën waarvan de gedachte zich verrijkt aan haar overdadigheid zelf; hun scheppingsvermogen groeit zonder ophouden aan in de mate waarmede het zich reeds heeft uitgeoefend. Wij spraken reeds over de hernieuwing, over de meer zingende bevalligheid, die in de opvatting verschijnen zoowel als in de uitwerking der doeken zijner laatste jaren. Die verblinde wereld van licht en vormen, welke hij verheerlijkt heeft met zulke bestendige kracht, met zulke begrijpelijke liefde, gaat weldra voor hem vergaan; hij voorziet het en hij werpt op al die dingen een blik, die met de vrees ze te verliezen streelender wordt; hij mengt op zijn palet, om hen uit te beelden, levendiger en schitterender tonen dan ooit. Naar dit leven, dat hij voelt gevaar loopen in zijn verzwakte organen, strekt hij gretig de handen uit, om het heelemaal te grijpen in al zijn gewone werkelijkheden als in zijn verfijnde gevoelens. Hij schept er behagen in zich te mengen onder de menigte der stad, onder de buitenlieden, om zich te verlustigen in hun vreugd, om zich in te werken in hun tijdverdrijf en zwoegen en maakt schilderijen die ineens al de kleine en wel wat te oppervlakkige tafereelen van den lieftalligen David Teniers doen vergeten. Gedurende zijn verblijf in zijn kasteel van Elewijt, wijdde hij zich aan het landschap, en verfrischte zijn geest met den aanblik van het eenvoudige en eentonige land of het werkzame leven der buitenlieden weer te geven (Florence, Pitti, n° 14 : *De terugkeer van het Werk*). Hij houdt er steeds aan in het mooi decor van zijn doeken de heldhaftige en naakte figuren van goden en godinnen te doen optreden. Hij schildert de tragische daden der macht in bladzijden even geweldig als de duizeling en den stormwind, zooals die *Gruwelen van den Oorlog* (Florence, Pitti, n° 86) waaruit men denkt een wild getier, als uit een epos, te hooren opgaan. Hij schildert Helena Fourment in al de houdingen, in al de uiterlijkheden, in Antwerpsche burgeres, of in fabelheldin, om haar jeugd en haar bekoorlijkheden te doen gelden. Als een dichter, bedwelmd door den smaak van het leven, als een dichter, die denken doet aan Boccacio en Ronsard, schildert hij de schoonheid, de zorgeloosheid en de vervlogen bevalligheid der uren, te midden van de heerlijkheid der parken door smaakvolle gebouwen veredeld.

Men staat stom van bewondering voor die kunst, welke, op 't oogenblik dat ze zou moeten eindigen, herbegint. In 1638, twee jaar vóór zijn dood, onderneemt de meester voor de versiering van een der verblijfplaatsen van den Koning van Spanje, Filips IV, een reeks van achttien doeken, legenden der Oudheid verheerlijkend. Het mooiste dier schilderijen verbeeldt het *Oordeel*

van Pàris. De herder, in wiens nabijheid zich Mercurius bevindt, is gezeten aan den voet van een boom en beschouwt met verbijstering de drie naakte godinnen die vóor hem recht op staan. Tusschen de takken der boomen van het naburige bosch bemerkt men de blozende aangezichten der saters, door nieuwsgierigheid aangetrokken. Aan den horizon, in de rosse wolken van den zonsondergang, trekt de Tweedracht voorbij met een fakkel in de hand. De woorden zijn onmachtig om de effekten der tegenstelling en de subtiele harmonie weer te geven, die voortgebracht worden door de tonen van het vleesch en der gloeiende schemering in dat schilderij, even min als den vreemden indruk van werkelijkheid gemengd met geheimzinnigheid, die er van uitgaat. Voorwaar, bij dit werk, als bij enkele andere rond denzelfden tijd door Rubens afgewerkt, blijft men droomen, want het lijkt dat achter de machtige gestalte van den grooten Vlaming uit het Vlaanderen der xvii^{de} eeuw, men de broze, fijne, droefgeestige silhouëtte ziet oprijzen van « den kleinen Vlaming » uit het Frankrijk der xviii^{de} eeuw — Watteau...

Arnold Goffin.





WALTER VAES : Herrschaften.

WALTER VAES' OORLOGSETSEN

I



E oorlog gaf ook den schilders en den teekenaars aanleiding tot menigen aanval, tot menig verweer. Niet al de dingen in deze période, op deze wijze ontstaan, zullen van belang blijven voor de schilderkunst. De politieke prent, de spotprent, de satyre, kunnen op velen een grooten invloed hebben, zonder dáárom een uitmuntend kunstwerk te zijn. Dat spreekt van zelf. Dikwijls zijn zij pas-klaar alleen voor het tijdperk, en voor het groote publiek van dien tijd. Deze twee dingen helpen niet steeds tot durenden roem. Maar er zijn in den oorlog andere dingen gegroeid, bitter-bijtende verontwaardiging, lange en langzame haat, zeer-doende verbazing. Deze rezen op met de élémentaire kracht van het werkelijk werk. Zij waren niet vluchtig, niet luchtig, maar lang gedragen ; ze waren de bekentenissen, neergeschreven in een laat uur, in alle eenzaamheid. Zij waren gemoeds-toestanden, die weerkeeren ; opgewekt, maar niet door den tijd en voor den tijd alleen « gekleurd ». Zij hadden iets van de Innerlijke eenwigheid ; zij waren speelsch of gespannen door diepe rhythmen.

II

Hiertoe behooren in al hare verscheidenheid, *de oorlogsetsen van Walter Vaes*, acht en twintig in getal, ontstaan en gemaakt van af 1915 tot en met



WALTER VAES : De Inval der Monsters.

Januari 1919. Ze zijn van allerlei formaat ; kleine en groote, gemiddelde. Ze zijn van allerlei structuur ; de grootste moeten *gelezen* worden ; de kleinste zijn, nu en dan, opeens hel en klaar.... Maar de grootste moeten *gelezen* worden. Dat is bij Vaes' oorlogsetsen het onbetwistbaar geval. Het sterkst vindt ge dit in *La Goulue*, de phantaisie met den gerookten makreel als *Slokop* (N° 205). Een makreel met den kop bijna los van den romp, steekt van links af, tot ver over het midden, zijn lichaam en zijn open bek. Een regen van figuren valt, van boven, loodrecht in dien muil maar blijft daar-in niet. Als skelet en beenig ribgestel rollen zij weer uit den op-gesneden visschekeel. Even daaronder is een kwabbig gat. Daarin en daarbij ageeren skeletten als beenige duivels. Naar links ziet ge een escouade kruisspinnen zich bewegen ; een stink-eend knalt los ; een skelet valt om. Van daar uit weer naar boven gaand ziet ge het lijf van den makreel ; wurmen kruipen er uit ; een steile vin steekt zijn punten op ; een gedrochtelijke kop figureert er, bijna tegen de lijst

aan. Op den rug van den visch is een stoet van veel gestalten, die in de richting van den kop optrekt. Vooraan lijkt Fallstaff, de vette, te gaan ; dan volgt een



WALTER VAES. Kwaadaardige Beesten.

lamentabele Christus (lamentabilis est), zijn kruis dragend, angstig omziend. Een figuurtje bij hem bukt om te helpen ; een Sileen zwaait een beker, en houdt een varken vast ; kleine gedrochtjes, zooals Ensor ze ook zag, volgen. Daarboven hangen, in het ijle, twee poppen aan touwtjes ; een groote hand trekt aan de koortjes. Twee, in lijnen geschetste, Duitsche officieren staan, bij een regen van geld. Daarnaast en daaronder rijzen twee koppen, vagelijk pickelhaube, vaag ook ridderhelmen, en d'eene is een muil en de andere is een dierlijke vreet-graag....

Rechts onderaan is het het getij van Breughel, en van Bosch, van Jeroen van Aaken. Een heuvel-af trekken koppen-met-armen, de hoofden met stompen van armen, de koppen op blaadjes van planten, de driebeenen tot een cirkelende figuur geworden, en een lichaam, dat rent zijn kop achter-na. Vooraan bataillceren twee skeletten ; heelemaal rechts in den hoek ziet ge een kop en twee handen. Hooger, van achter den heuvel opwaarts verschijnt een vendel met lansen. Daarboven steekt weer een visch zijn kop uit ; op een andere visch staat een boogschutter, en daar t'hoogste is een kop van een breedsnoetig dier....

Ge ziet : *een ets is een verhaal vol détail.* Niet zoo veel te « lezen » geeft de Inval der monsters (202); schrokkige, woedende, koppige en listige visschen, zwermend voor een teeder aangeduid Vlaamsch Stadje. Ook hier was de



WALTER VAES : De Slokop.



WALTER VAES : De adelaar is een kraai geworden.

aanleiding een dor, dood vischje, dat op Vaes' atelier bengelde aan een touwtje. Maar ook hier was de reden *de liefde tot het Vlaamsche land*. Vaes is een Vlaming, niet met opzet, maar van binnen-uit. Hij vertoont de trekken van den Vlaamschen schilder : zucht tot gedegen werkmanschap, en spel van verbeelding. Die is in de *Kwaadaardige Beesten* (229), de derde der groote Oorlogsetsen. Tegen den horizont profileert zich de stad van zijn hartstocht, van zijn begeerte, zijn natuurlijk-innig eigendom, Antwerpen. Ge kunt dat niet miskennen in dat profiel, en in die velden ervoor. Het stadsgezicht en het landschap zijn dan ook voor mij van grooter en zuiverder waarde dan de sprinkhanen en de gevlogelde Dood die, gevonden voorstelling van vliegtuigen, de lucht vol maken van hun dreigen, en zij zijn mij teederder, fijner dan de tocht der torren en schalebijters wellicht, trekkend naar dezelfde stad, en waarvan een, vooraan, zich omdraait, schaamtelooze....

III

Wat treft in de kleinere etsen ? De eerste der oorlogsetsen was, *de Adelaar een kraai geworden*, een vogel met neerhangenden kop, met opgetrokken poot, met naar boven uitgespreiden vlerk (190, uit 1915). De kroon, die hem ontviel, ziet ge, licht en toch nadrukkelijk geteekend, vallen op de rechterzijde van de ets. De tweede der reeks, *sinistre suffissance*, is treffender van verdeeling. Duitschland is daar te zien als een botte, hoogmoedige kop met een pickelhaube op den schedel (een honend beeld van den keizer) ; met een kort lichaam. Aan den linker



WALTER VAES : Sinistre suffisance.

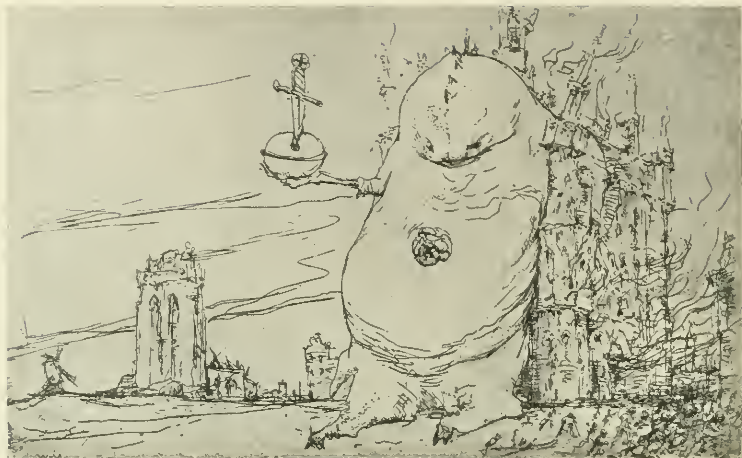
kant vindt ge Oostenrijk, en lager, Turkije, meer verdoken. Tusschen de twee groepen stoot een garnaal een punt in het kleine lijfje, dat Duitschland onder den kop vertoont. Deze ets heeft een nadrukkelijke phantaisie als hoofdmerk. Grooter van formaat, en van voorstelling is *professeur d'esthétique* (208, uit 1915). Bijna in het midden ziet ge een te dik wit beest, leunend tegen een gothisch gebouw, dat in brand staat. Al leunend vernielt het een der hoektorens. Een vluchtend volk vormt den rechter onderhoek der ets. Rechts is een landschap, een toren, een molen, een huis, geteekend met gevoelige gratie. Scherp-accentueerend is *le professeur en extase* (216, uit 1916), een gebrilde, magere geleerde in verbaasde bewondering voor een kop (weer met een pickelhaube), en waar ge tevens de hand ziet, die rechtstandig een mes vasthoudt. Amusant is, *een woedende duivel*, (een duivel met een drietand, die een duitsch soldaat voorttrapt), vertellend *nouvelles d'Outre-Rhin* (223, uit 1916), ook *Wolff Bureau* genoemd, waar een vogel boeken en bladen uit een tromp naar den anderen oever blaast. Bij den poot van den vogel, een voortgesleurde vrouw, en een die zit, voorovergebogen. De dood met den duitschen helm, en op een rechten hoorn spelend, is de hoofdfiguur van *geraamten* (226, juni 1916); een gecompliceerd vertelsel is *Herrschaften* (227, juni 1916). Vóór een landschap met een toren, een kerk op zij, en met galgen, staat de paradeerende stoet, het monster met de vogelpooten, met het bebrilde hoofd en die op zijn rug een boom draagt, waaraan de menschen, verhangen hangen, en ook iets, dat daar als een visch beginnend eindigt in pooten met sokken en schoenen. Naar links, na een hoogbeenig toestel, een vrouwennaakt, dat boven den buik een trechter wordt, waarin, uit een schaal (?), munten worden gestort. Afgesloten wordt de ets door een vat op twee ontvleesde beenen, waar boven een koe-kop, met de armen van een skelet. Een van de armen houdt een geweer; vlak bij den kolf daarvan zit rechtop een muis (met pickelhaube op), coquet. Het geheel is vol realiteit en vol verbeelding, de ver-



WALTER VAES : Professeur en extase.



WALTER VAES : Nouvelles d'Outre-Rhin.



WALTER VAES : Professeur d'esthétique.

deeling is druk, maar niet onrustig. Uit een sprookje lijkt *Helsche keuken* (231, aug. 1916) s' Keizers hoofd opgedragen op een schotel ; de resoluutheid (in de lijn) van een gravure heeft *de geplukte Vogel* (232, aug. 1916), waar een Duitscher Oostenrijk de pluimen uittrekt. Groot is *het Gevecht* (238, sept., 1916). Onder een lucht als vol van cyclonen, rechts, haast tegen de kim, een groot karkas, en links, de woedend - saamgebalde groep, die een liggende figuur (Duitschland) verder verdelgt, waarbij de Dood, triomphant, speelt op de dwarsfluit. Geestig is *Wapenschild* (239, september 1916), een nieuw wapen voor Duitschland. Op het schild vormt een soldaat staand op één been, en 't ander recht vooruit gestrekt tegen een even gezien achterwerk van een tweeden soldaat, met een been, præcies zóó, tegen 't eigen zitvlak aan, een kruis. Het helmteeken is de kop van den Keizer, met een soldatenschoen er op, etc.. *De Veelvraten* (241, oct. 1916) en *de Pennelikkers* (250, maart 1917), vooral het laatste, zijn kleine neergekrabbelde droomen, waarvan het zwart-en-wit een genoegen op zich zelve is. Nauwkeuriger bepaald zijn de *Maarschalken* (244, dec. 1916) en *de Kuip* (249, maart 1916). Vier figuren, waarvan een met een varkenskop, die rijdt op een gerekt beest met een koekop, zijn de Maarschalken ; *de Kuip* is vol ongedierte. Rechts staat de dood, en kijkt ; links zit een figuur, en staart. Erachter een zedig geteekend profiel van een stad.



WALTER VAES : De geplukte Vogel

Het zieke lichaam (259, jan. 1919), een soort mensch-beest met bollend lijf, met een kop weer met een helm op, is de nieuwste (de laatste?) der oorlogsetsen van Vaes.

IV

Deze etsen lijken mij van de acht-en-twintig der reeks de belangrijkste. Ge vindt hier Vaes als den gekwelden Droomer, die hij altijd is, en als den Vlaming, die haat; ge vindt hier den kunstenaar. De etsen zijn zeker ontstaan onder den druk van den oorlog, maar ze zijn, èn door den Haat èn door de phantaisie, gemaakt tot tijdeloozer uiting, dan vele, die anderen maakten. Ik geef hun een beter kans te duren dan dezen. Ze zijn fijn, niet week; scherp, niet grof; ze hebben bekorende détails, zijn vol beminde landschappen; hun zwart-en-wit op zichzelve is aangenaam en insinueerend.

Ik vond dat alles voldoende om ze afzonderlijk te behandelen.

Sept. 1919 PLASSCHAERT.



WALTER VAES: De Kuip.



EEN SCHILDERIJ VAN JACOB GRIMMER



N de verzameling van Comm. Nestore Leoni, den bekenden miniatuur-schilder te Rome, merkte ik onlangs een heerlijk staaltje van de vroegere Vlaamsche landschapschilderkunst op, dat hiernevens met de welwillende toestemming van den eigenaar wordt afgebeeld. Het stukje is slechts 27 bij 37 cm. groot, en draagt een tot nu toe niet ontcijferde handteekening, welke blijkt te behooren tot den uiterst zeldzamen en zeer belangwekkenden Jacob Grimmer (in 1547 als vrijmeester in de St. Lucasgilde te Antwerpen aangenomen en aldaar in 1590 overleden). De onderteekening, in den linker benedenhoek, is in vrij bleeke verf aangebracht, waardoor ze gedeeltelijk onzichtbaar werd. Alleen de eerste letters zijn volkomen leesbaar : J. GRIM... (de G is bijna gesloten ; de verbindingslijn van de M hoog getrokken tusschen de twee beenen van deze letter).

Het stukje vertoont een vredig tooneel in een Vlaamsch dorp, waar een weg langs een riviertje loopt. De avond valt, en de warme bruine schaduwen worden veroorzaakt door den lichtenden hemel zelf, onmiddellijk na zonsondergang, niet door de laatste stralen der dalende zon. Het is de stralende betoovering van den stervenden dag, in allen eenvoud weergegeven : rechts gaat de schemering over tot duisternis, en alleen het water van de rivier glinstert stil onder en achter de brug. De hemel daarboven gaat ook verduisteren, maar blijft nog een wijle helder met saffraan-gele en rose tinten ter linker zijde. Tusschen de huizen en op het voorplan worden de schaduwen dichter, terwijl de open ruimte in het midden, waar het rijtuig voorbijrolt, baadt in het warme licht.

De schilderwijze is oprecht, en verraadt een ongewone gevatheid voor het schoone der werkelijkheid. Deze op zichzelf merkwaardige hoedanigheid plaatst onzen eenvoudigen en « boerschen » meester in zijn bescheiden gestalte zeer dicht bij zijn grooten tijdgenoot Peter Brueghel den Oude. Men vindt hier geheel denzelfden zin tot onderzoek en weergave van de natuur zooals zij is, en tevens een zekere verwantschap, hoewel geen overeenstemming, in de hanteering van het penseel.



JACOB GRIMMER : Vlaamsch Landschap.
(Verzameling van Comm. Nestore Leoni, Rome).

De lijst der voor echt erkende schilderijen van Jacob Grimmer (wiens naam ook Grimer geschreven wordt) is zeer kort, en omvat niet eens een dozijn werken, meest van kleine afmeting : te Weenen een *Landschap*, get. *Jacob Gri F. 1553*, met figuurtjes van Gillis Mostaert ; te Budapest *de Vier Jaargetijden*, de Winter is get. J. GRIMER *fecit 1575;* te Antwerpen een *Gezicht op het Kiel*, met vele figuren, get. *Jacq. Grimer F. A. 1578* (volgens den Catalogus) ; te Praag : *een Kerkfeest,* met talrijke figuren, gemerkt met het monogram en het jaartal *1583 ;* te Antwerpen (op het Steen) *Kerkfeest te St. Joris Winghe*, get. JACOB GRIMER *fecit 1586 ;* te Frankfort a/M, in het Städelsche Institut een *Landschap*, get. met het jaartal 1588 ; in de verz. Goldschmidt aldaar een *Landschap met figuren.*

De schilder, wel bewonderd maar in het buitenland niet beroemd, wegens de zeldzaamheid zijner werken, was echter tijdens zijn leven vermaard. Vasari zegt van hem (1568) : « Voor 't schilderen van fraaie landschappen hebben Jacopo Grimer, Hans Bol, en anderen, alle van Antwerpen, hunne gelijken niet, maar ik kon niets naders over hen te weten komen. » En Carel van Mander vertelt ons in 's kunstenaars « leven » (1604) :

« Hy dede veel ghesichten van Landtschappen nae 't leven, ontrent Antwerpen en elder, en is soo uytnemende gheweest in Landtschap, dat ick te som deelen geen beter en weet, soo levendigh en aerdigh was hy in zijn Lochten, de schoonheyt der selver in 't leven waernemende, en voorts in alle dinghen seer eyghentlijk het leven volghende, 't zy in huysen, verre Landtschap, oft voorgronden, en was seer veerdigh in zijn werck... Hy is t'Antwerpen gestorven ; zijn edel wercken zijn verdienstlijck by den liefhebbers over al in grooter weerden ghehouden. »

Dit is juist : Rembrandt zoowel als Lastman bezaten werken van Grimmer. Het wezen zijner kunst is uitmuntend door van Mander beschreven, en zijn getuigenis maakt het nog duidelijker, dat het hier afgebeelde werk als een karakteristiek en bijzonder goed staal van zijn expressieve kunst mag worden beschouwd.

G. J. Hoogewerff.





MATTHIJS MARIS

VII [1]

DE JAREN 1877 TOT 1888 BIJ COTTIER



EN zal zich herinneren dat Matthijs bezweek voor de aanbiedingen van den kunsthandelaar Cottier en Parijs verliet om hem te volgen naar Londen. Die Daniël Cottier was in 1838 te Glasgow geboren, had zich daar geoefend in glasschilderen, was daarna in betrekking bij kunsthandelaars te Londen, Leith en Edinburg, had vervolgens te Glasgow een zaak als décorateur, handelaar in schilderijen en beschilderd glas geopend, welke hij in 1869 verplaatste naar Londen en daar zeer uitbreidde. In de Vereenigde Staten van Noord-Amerika kreeg hij zooveel klanten, dat hij in 1873 een filiaal opende te New-York. Het volgend jaar verbond hij aan zijn zaak Elbert Jan van Wisselingh, wiens kennis van beeldende kunst hem niet ontgaan was bij zijn bezoeken aan Goupil. Van Wisselingh was toen 26 jaren oud en bleef ongeveer vijf jaren bij hem; wat Cottier's handel in beeldende kunst geen kwaad zal hebben gedaan; terwijl het ook mag gelden als een gunstig getuigenis voor den man. Trouwens wat wij vertelden van zijn werkzaamheid vóór het opzetten van zijn zaak, bewijst dat hij meer was dan een gewone kunstkooper, die slechts vraagt wat het publiek verlangt. Hij was een kunstzinnig man, die boven het publiek stond. Dat blijkt reeds uit zijn aankoopen van Thijs' schilderijen. In een brief van Thijs aan mevrouw Artz lezen we:

> Once upon a time, when hard at the potboilers job, a millionaire came from over the sea with castles and parks, making me believe if ever I s^d^ come to London, I s^d^ be more comfortable, a nice house and the rest, and not obliged to work for the market, but work out my own notions after my own fashion. I read somewhere that hell must be some thing like London. So when I arrived at the world's city the parks and castles and millions were verschwunden. In stead of looking after me, I had to look after him, not being

[1] Dit hoofdstuk bereikte ons korten tijd vóór het overlijden van den auteur, welke de gelegenheid niet meer gehad heeft zelf de proef te verbeteren; deze werd zoo zorgvuldig mogelijk volgens het handschrift nagazien. — Wij hopen het slot dezer studie uit de nagelaten papieren van onzen betreurden medewerker te kunnen publiceeren. RED.

able to do a scrap of work himself and earn his bread with his own hands. So I had to commit suicide, say adieu to my aspirations, make stained glass, tiles and the rest, to pay his debts and fatten him up, and I've seen so and so you did a twenty years ago, make that, I can sell! You did in a week or a day, make fortunes, do it for my sake, I like it, it is true art, the rest is waste of time.

Het is curieus Cottier te hooren noemen een millionair; de man wilde niets liever dan wat geld verdienen, maar hij kan gebluft hebben om Matthijs over te halen bij hem te komen.

Matthijs was, zooals te begrijpen is, erg teleurgesteld, toen het bleek dat hij nagenoeg geen tijd had om te schilderen en allerlei prutswerk voor Cottier moest doen. De heer H. L. Berckenhoff had in « De Gids » van December 1888 een artikel geschreven : *De gebroeders Maris*, waarin hij trachtte hun kunst aan ons publiek te verklaren, en den indruk weergaf, dien Thijs op hem had gemaakt bij een bezoek te Londen in den zomer van dat jaar. Op een afdrukje, aan Thijs gezonden, ontving hij een brief, dien hij, een weinig bekort, meedeelde in *Onze Eeuw* van 1917, en daar bijna vijf bladzijden klein gedrukt beslaat. Matthijs was niet meer bij Cottier toen hij dien brief schreef, maar handelt uitvoerig over zijn grieven tegen den kunsthandelaar met een overdrijving die hem onbillijk maakt. Engeland is voor hem een hel; E. J. van Wisselingh kon hem geholpen hebben, maar hij « did not like any body to know ». Waarom niet? Van Wisselingh was zijn vriend. « O that England », schrijft hij « where they stop cheating each other at cards or what it may be, » at twelve o'clock on saturday night, and then they don't take any more » part in what ever game, don't whistle, nor go in for any distraction on the » sabbatday, but going to hear an instrument, put in a pulpit, making noise » through his nose. And then they thank God when the day is over, to begin » stealing and swindling and cheating each other with still more cunningness. » Hij gelooft niet « there is one honest man in whole England and Scotland », en noemt Cottier een « lazy, drinking, swindling thief. » Men ziet, hij is verbitterd; en uit zijn schrijven blijkt waarom hij dat was; hij had naar zijn zin geen tijd genoeg om te schilderen. Hadden de teleurstellingen, welke hij te Parijs met zijn werk had ondervonden; het geringe bedrag, waarvan hij daar zes jaren moest leven, geen invloed op zijn uiterst gevoeligen geest gehad? Eenzaam was hij; niemand had hij dan Cottier, en grooter verschil dan tusschen hen is haast niet denkbaar. Matthijs wilde niet voor geld werken, zelfs niet van geld hooren dat hij verachtte, terwijl Cottier zooveel mogelijk door hem wilde verdienen. Daarom moest Matthijs teekeningen maken voor geschilderde ramen, tegels, kandelabers, globes. In een oogenblik van wanhoop beloofde hij Cottier geen poging meer te doen om een schilderij te maken, en vlug voor hem te schilderen. Cottier vertelde dit aan zijn vrouw « and there was happiness in the house. » Of Matthijs ook gelukkig was? Had Cottier voor hem, volgens belofte, een fraai huis, hij moest slapen in het kantoor en werken in een zolderkamertje boven Cottier's zaak in Pall Mall.

Daar moest hij photographieën copieeren, schilderijen bijwerken of imiteeren. Cottier zeide : « Going in for mind or ideal is waste of time and time is, as now know, gold ». Artz met een Hagenaar M. M. bezocht hem in December 1884. Het was bitter koud en zij vonden hem in zijn niet verwarmd zolderkamertje in een linnen jas, bezig met op eenige doeken één en hetzelfde borstbeeld van een vrouw te schilderen. Hij vertelde o. a. dat hij in geen dertig dagen uit was geweest. De familie Cottier was niet thuis. De vrienden noodigden hem met hen te eten, maar hij bedankte, zeggende dat hij geen schoenen had. Zij antwoordden, dat hij zich voor hen niet behoefde te geneeren; hij bleef echter weigeren. Vermoedelijk was hij uit zijn humeur, omdat gezien werd, wat zonderling werk hij voor Cottier moest doen.

Elk jaar trok deze naar Holland om o. a. op de ateliers schilderijen te koopen, vooral voor de Amerikaansche markt. Ook ging hij naar Parijs, en nam toen Matthijs mede als adviseur. Bij den kunsthandelaar Gérard kocht Cottier een schilderij van Monticelli. Na den dood van diens associé te New-York, James S. Inglis, prijkten op de in Maart 1909 gehouden veiling twee schilderijen met den titel Matthias Maris-Monticelli. Een stuk heette *In het Bosch*, en wordt in den katalogus beschreven :

A lady on a white horse, the horse painted by M. Maris, attended by a knight, also mounted, coming along a woodland road, meets two richly dressed women walking, accompanied by two dogs, the dogs by M. Maris. The woodland-background is pierced here and there by the light from afar. This and the following picture (In the Garden) are the joint work of the two artists. Presumably the composition is by Monticelli, taken in hand later by Matthew Maris, who carried it to completion in the spirit of painting, which has made his pictures famous.

Het is mogelijk dat Matthijs deze stukken had geretoucheerd, maar waarschijnlijk kunnen wij het niet vinden als wij hooren wat hij schreef in 1902 :

Een Iersche man heeft mij een catalogus gestuurd, waarin verscheidene Monticelli's waren. Ik had er menig eentje kunnen koopen als ik het geldje er voor had bezeten. Heele mooye dingen in een winkel op de Boulevard. — 10 frankjes en 15 frankjes en 20 frankjes. Ik herinner Artz die mijn broer Jaap kwam opzoeken en klagten uitliet over de toestand van zijn beurs, dat hij niet wist hoe hij er tot het einde van de maand mede toe zoude komen. Toen hij hem verliet en de winkel passeerde kon hij de temptatie niet weerstaan om een Monticelli te koopen voor 36 frankjes, een heel mooi schilderij, in een zwarte lijst, begrepen in de 36 frankjes : Het zoude mij niets verwonderen als ze er een 1000 pondjes voor vroegen now-a-days. Toen hij (Monticelli) nog leefde, hadden de dealers hem al 10 keeren dood verklaard om er profijtjes bij te maken. Een dealer hier vroeg me eens of hij nog leefde; ik zeide dat wist ik niet, hij was al 10 keeren dood geweest. Zoo ging hij er op uit en vond hem in Marseille in a little room, no chair to sit upon and bed unmade in the corner. Hij kocht een van zijn « mad » schetsjes voor 45 frankjes, not bad, en gaf hem een pond to get his photo taken. I told him he w[d] never see that photo here; too pleased to get a little grub — and some thing to drink to feel happy. Onder all the misery begon zijn verstand aan het wankelen te raken, en de zegeningen des hemels waren hem genadig. Hoe armer hij werd hoe meer hij zich inbeelde rijk te zijn. Een schilderijenverkoopster op de Boulevard Montmartre vertelde ons zij had een brief van hem ontvangen waarin hij haar mededeelde dat hij was zoo immens rijk geworden. Geldje is toch maar het voornaamste.

Op dit geliefde thema gaat Matthijs door.

Ook zagen zij op den boulevard dicht bij de straat Lafitte bij een behanger een kamerschut met vier dansende vrouwsfiguren op de voorzijde en



W. HOLE : Ets naar twee paneelen van een kamerschut.

vier bloemstukken op den achterkant. Op aanraden van Matthijs werd dit door Van Wisselingh gekocht voor 800 franks. De heer W. J. G. van Meurs vertelt in *De Amsterdammer* van 8 Februari 1914, dat het eerst de bloemstukken door Matthijs werden overschilderd. Die brachten 20 £ per stuk op. Daarna werden de wulpsche figuren op de voorkant, die geheel geschabloneerd was, delicaat gemodeleerd, en hier en daar geretoucheerd. De achtergronden bleven zooals zij waren. Die paneelen kent men door de etsen van het tweede en het derde, door W. Hole gemaakt. Het schut werd verkocht aan Hamilton Bruce, en kwam na diens dood in het bezit van E. J. van Wisselingh. Het werd door den heer en mevrouw G. Philips-van der Willigen te Eindhoven gekocht, en, naar men zegt, betaald met niet minder dan *f* 10.000. Weldra volgde in de pers een levendige discussie over de vraag of het een werk van Matthijs mocht heeten. De idée, de compositie, de standen waren niet van hem. Hij schreef 14-16 Januari 1911 : « Die dingen zijn niet » van mij, noch zijn de origineelen origineel, ergens van overgenomen. Als » ik mij niet vergis is er een bij van Couture », en aan Van Meurs schreef hij : « Als een barbier je hoofd opknapt en verfraait met je haren te knippen » en baard te schrappen, wordt dan je hoofd eigendom van den barbier?

» Maar de dealer-ploert moet op zijn donder hebben om er mijn naam op te » plakken ». Vernemende dat het eigenlijk geen werk van Matthijs was, zond mevrouw Philips het terug, en nu ging het naar den heer William Van Horne te New-York.

Ondanks alle bezwaren, schilderde Matthijs in deze elf jaren meermalen iets naar zijn eigen « notion » ; *The Studio* van 1907 gaf een foto van een jong kind, daar *Baby* genoemd, waarvan Croal Thomson vertelde, dat het een kind van den heer Jules Lessore was. Zou het zijn dochtertje Lainie wezen, waarvan een portretje in krijt te zien was op de Memorial Exhibition? Hier is het een borstbeeld. In de poezele handjes houdt het een zakje; de donkere oogen kijken vroolijk, om de lippen zweeft een glimlach; helder komen het blanke gelaat met blond haar, de witte jurk en kraag uit den donkeren achtergrond. Geruimen tijd behoorde het stukje aan den heer J. C. Ure, te Helensburgh aan de Clyde, in Schotland. Na de veiling van diens nalatenschap in April 1911 werd het verkregen door E. J. van Wisselingh & C°. Daar kocht de heer J. G. Shepperd het, die mij een uitmuntende foto schonk. Niet lang daarna schilderde Matthijs nog een *Kinderkopje*, dat van Wisselingh in de laatste maanden van 1880 bezat, in 1886 te zien was op een tentoonstelling te Edinburg, en Juli 1908 in Pulchri. Het geeft het hoofd en de hals van een meisje, ongeveer drie jaren oud, met blond haar, een blosje op de wangen, groote donkere oogen, die ons kalm en argeloos aanstaren. In Pulchri was het genoteerd op *f* 10.800, maar het ging naar Londen terug, en wij moeten ons vergenoegen met de reproductie in het boek van Juffrouw Marius.

In het voorjaar van 1888 schreef van Wisselingh aan Thijs, dat hij ging naar de Internationale tentoonstelling van kunstwerken, welke tijdens de Internationale Wereldtentoonstelling werd gehouden te Amsterdam en noodigde hem mee te gaan. Thijs deed het. Jammer genoeg vinden wij nergens eenig bericht over dit uitstapje. Welke indruk zouden de tentoongestelde werken, ook van de jongere Haagsche school, op hem gemaakt hebben! Hij zal zijn ouders en zijn broeders bezocht hebben, maar — zooals gezegd — weten doen wij niet.

Na zijn terugkeer nam Cottier hem mede naar Frankrijk. Zij bezochten Normandië en het eiland Mont-Saint-Michel. Die rots met schilderachtige huizen uit de vijftiende eeuw boeide onzen kunstenaar. Hij maakte er eenige schetsen, die hij later wilde gebruiken voor een schilderij, maar hij slaagde daarbij niet naar zijn zin, schrapte de verf van het doek, beschilderde het nog eens en nog eens, zoodat het, volgens Blommers, geleek op een stuk grijs karton. Ook nam Cottier hem mee op een uitstapje naar Noorwegen. Of hij daar schetsen maakte weet ik niet. Hij schilderde ook een *Herfstavond*, een landschap zóó in nevels gehuld, dat men nauwelijks kan zien een vrouw met goudblond haar en blauwgrijs gewaad, gezeten op een rand van het haar omringend bosch, starend op de struiken aan de overzijde van een pad. Het stuk was Cottier te droefgeestig. Matthijs behield het tot 1895, tot den dood



MATTHIJS MARIS: Kindje van Jules Lessore.

(Eigendom van den Heer J. G. Shepperd).

van zijn vriend Fridolin Becker. Pulchri verzamelde toen schilderijen om ze te verkoopen ten bate der weduwe. Nauwelijks had Matthijs dit vernomen of hij zond dit stuk, dat door H. W. Mesdag werd gekocht voor, als ik het wel heb, *f* 700, en opgenomen is in zijn Museum onder den titel « Zoom van een Bosch ». Uit denzelfden tijd is de prachtige krijtteekening *Kasteel in een Wildernis*, door E. J. van Wisselingh in 1887 gezonden naar de tentoonstelling « Teekeningen van Levende kunstenaars uit Particuliere Verzamelingen » in Arti et Amicitiæ. Later leende de heer W. Burrell haar aan de tentoonstelling van Select Works in de French Gallery. Aan haar verwant is het schilderij *Betooverd kasteel*. Dat kasteel rijst op den achtergrond omhoog op een rots. Een beek, waarboven een paar eenden vliegen, loopt tusschen boomen naar den voorgrond, waar zij een plas vormt, aan welks oever rechts twee berkeboomen staan en een afgeknotte els in het midden. E. J. van Wisselingh gaf het te zien op de Loan-Exhibition te Edinburg in 1886. De katalogus noemt het : « A fantasy in silver grey « A magic wood » with a ghostly castle in the background », en wijlen E. B. Greenshields schreef mij : « it is a mysterious and suggestive picture, painted in silvery grey and very delicate browns. The paint is thinly put on. The quality is very fine, but not sparkling as in the 1870 period ». Hamilton Bruce kocht het voor £ 550, en op de veiling van diens verzameling in 1903 steeg het tot £ 756. Daarna werd James Crathern eigenaar, die het in 1909 leende aan de tentoonstelling van « Uitgelezen Werken » in de French Gallery. W. Hole maakte er een zinco van, Zilcken een ets ; gereproduceerd werd het ook in het Marissen-nummer van *The Studio*, 1907.

De heer W. J. G. van Meurs meldt dat Mathijs bijschilderde een Diana van *Bellanger* toen in het bezit van den kunsthandelaar Marchand te Londen. Tot mijn leedwezen kon ik het stuk niet ontdekken. Vermoedelijk was dit een opdracht van Cottier. Uit eigen aandrift overschilderde Thijs een bloemstuk van Ambrosius Bosschaert, den om dergelijke werken vermaarden Vlaamschen schilder uit de zeventiende eeuw, die ook in Middelburg en Utrecht werkte. Dr. A. Bredius schonk een bloemstuk van hem aan het Rijksmuseum in 1890. Thijs bewaarde zijn stuk lang. Van Wisselingh verkocht het eerst in 't genoemde jaar, in Juli 1910 was het bij van Gogh in Den Haag en de prijs *f* 2000. Vier maanden later was het bij Voskuil te Amsterdam. Een eerste rangs kunstkenner, die niet genoemd wilde worden, zond aan de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* een brief, waaraan het volgend is ontleend :

Thijs heeft, de factuur der bloemen behoudend, er een ander ensemble van gemaakt, reeds eenigermate neigende naar het visionaire van zijn later werk. Hij heeft nog al wat weggeschilderd, dat door den achtergrond komt heen te schijnen—maar geen kwaad doet. Integendeel, het ondersteunt het mysterieuse van het werk, dat als uit den donker de kleuren der bloemen doet ontwaken en ontgloeien. Echt Thijs Maris is het ephemère der rozen, in haar zacht gefaneerd wit en heel de partij onder aan het schilderij : het plintje met daarlangs de bloemen en bladranken. Het schilderij is nu van een ongemeene bekoring geworden, samenvattend de prachtige kwaliteiten van een oud kunstwerk, waarover de adem is gegaan van het dichterlijk sensitieve eens modernen meesters.

Mevrouw Van Alphen, geboren Hooy, douairière Jonkheer F. E. M. van Alphen, in Den Haag, is thans de gelukkige bezitster van dit stuk, waarin Matthijs niet slechts wat overgeschilderd, maar geschilderd heeft.

Hij moest voor Cottier, zooals reeds gemeld is, ook glas beschilderen, dat gebrand werd. Een daarvan wordt met bijzondere lof vermeld. De familie Ure verheugt zich in het bezit. Hij had er een figuur op geschilderd in goudbruin, schitterend als een juweel. Wellicht is de teekening welke hij leende aan de Studio-uitgaaf over de broeders Maris van 1907 een schets van dat figuur. De redactie zegt dat die schets gediend heeft voor een gebrand glas, vele jaren geleden gemaakt en dat Thijs de proef nazag voor zij gelithografeerd werd. Men ziet er een weelderige naakte vrouw op, die met een been op den grond staat en het andere been gebogen houdt over een tak, dien zij met beide handen omhoogbuigt, de linkerhand boven het gezicht. Een prachtige schets.

De Haagsche schilder M. van der Maarel, was zóó getroffen door Mathijs' werk, dat hij hem een bezoek bracht, en dit deed Mathijs zooveel genoegen, dat hij hem schonk een *Vrouwsborstbeeld*, eenige jaren te voren geschilderd. Een forsche, weelderige vrouw, met laag voorhoofd, breeden neus, korte bovenlip, massieve kin, goudblond, met eenige pareltjes versierd haar, golvend om hoofd en hals. Ongeveer hetzelfde type van de zoo even genoemde schets; maar met een mysterieuse blik en een zonderlingen glimlach — men zou zeggen een zinnelijke uitdrukking in het een weinig zijwaarts gewend gelaat, dat, gelijk het geheele beeld, afgekeerd is van het licht. Een wit kleed bedekt de borst. De ondergrond is bijna niet beschilderd.

De heer van der Maarel schonk mij een foto, die hij had laten maken vóór hij het stuk verkocht, dat thans naar ik verneem behoort aan den heer Le Meyer te Zürich.

Dat schenken van een schilderij zal Cottier geërgerd hebben. Steeds drong hij Matthijs vlug te schilderen en zóó, dat hij de stukken spoedig kon verkoopen. Hij ging soms bij hem zitten, en lachte hem uit wanneer hij er te lang naar zijn zin aan werkte. Aan Simon Maris schreef Matthijs, dat Cottier aan Van Wisselingh had gevraagd, hoelang hij aan zijn eerste « potboiler na den oorlog » (de vier Windmolens ?) had gewerkt en op het antwoord « een week » had uitgeroepen : dat is de man dien ik hebben moet, dan maak ik fortuin, wel 100 pondjes per dag ! De heer Berckenhoff bezoekt Matthijs in 1888. Hij had een dag te voren heel mooi werk van hem gezien bij Goupil in de New Bondstreet. Toen hij hierop zinspeelde, zeide Matthijs gemelijk : « Dat is niet goed dat ze dingen van mij hebben tentoongesteld. Ze deugen niet », en zuchtte : « Ja het is moeilijk om het zóó te krijgen, als ge voelt dat het wezen moet ». Die onvoldaanheid van zijn werk knaagde hem. Hij was opgewekt geweest, opgeruimd. Nu sloot hij zich meer af, concentreerde zich in zichzelf.

Er is gevraagd hoe het te begrijpen is, dat Matthijs zoo lang bij Cottier bleef en Van Wisselingh hem niet eer de reddende hand toestak. Zelfs werd vermoed dat hij door een contract gebonden was. Er was een goede reden

voor, waaraan tot dusver niemand heeft gedacht. L. J. Van Wisselingh, vader van Elbert Jan, had een kunsthandel in den Haag en ontving van zijn zoon fraaie werken der meesters van de Barbizon school. Toen hij den 4en Maart 1881 overleden was kwam Elbert uit Parijs naar den Haag, en verplaatste zijn vaders kunsthandel naar het Buitenhof in het huis, waar thans het bijkantoor der Nieuwe Rotterdamsche Courant is gevestigd. Zeven jaren lang vond men daar de keur van binnen- en buitenlandsche kunst, tot hij in November 1891 verhuisde naar Londen. Hij had er een goed bestaan, zoodat hij aan trouwen kon denken. Isabella Angus, dochter van den kunsthandelaar W. Craibe Angus te Glasgow, was zijn uitverkorene, en hij huwde haar den 20en Juni 1887. Men begrijpt, dat hij dikwijls in Glasgow vertoefde en daar zich niet altijd met Matthijs kon bemoeien. Deze schilderde het portret van de jonge vrouw, hoofd en borst, levensgroot. Door een waas van teeder grijs en bruin ziet men haar schemeren met een groenig blaadje en witte bloempjes in het keurs. Meer een droombeeld dan een werkelijk conterfeitsel. Het bruine haar is opgemaakt in de hoogte en valt links langs den hals, die bedekt is door een witte kanten kraag, op den schouder. Het is zeer dun geschilderd doch doorwrocht, in onmerkbaar in elkaar overvloeiende nuanceeringen. Rechts zette de schilder zijn monogram en in den linker bovenhoek haar naam. Het stuk bleef bij haar vader ; na diens dood kwam het aan zijn zoon John Angus, en na diens overlijden verkocht de weduwe het aan Colnaghi en Obach. Het was toen eenigen tijd te Amsterdam, maar vond daar geen liefhebber ; daarna kwam het in 't bezit van den kunsthandelaar C. W. Kraushaar te New-York.

Nu moeten wij terug naar Cottier, omdat Matthijs bij en voor hem eenige etsen maakte. Hierover correspondeerde hij in 1892 met den bekenden etser Ph.Zilcken. Niet minder dan drie brieven kreeg deze van hem. Zij zijn te uitvoerig om over te nemen. Hij wijdt uit over kunstkritiek, die hem ergert, haalt een aantal schrijvers aan, wier werk hij heeft gelezen, Ruskin, Bruce, een leven van Albrecht Dürer, Rousseau, Reignault enz., philosopheert over wat echte kunst is, zou willen dat hij millionair was met niets de doen dan één werk te scheppen waaraan hij jaren werken kon, vertelt hoe van Wisselingh hem op allerlei lekkers onthaalde in de dagen van een ongesteldheid, heeft het over een plan om een spoorweg te leggen door St John's Wood enz. Zijn « etselarij » noemt hij « probeerseltjes », en zegt « het eenigste waar ik in geslaagd ben, geloof ik, is een Vrouwtje onder een boom, wat ik aan Artz gegeven heb, en zelf gedrukt ». Hij wist niet dat « pointe sèche » bij elke druk minder werd, zoodat ze, hoe meer hij drukte, slechter werden. Bij toeval kwam hij een afdruk tegen die ze voor de markt gedrukt hadden, « verschrikkelijk zwart en niks in. » Hij had « die zaakjes nooit bij de hand gehad, en wist niemand die hem eenige raad kon geven », maar had een boek van Lalane en begon te werken, verknoeide eenige blazen vernis op de koperen plaat, zoodat die te vet werd en met potasch moest worden schoon gemaakt. Nu kon hij beginnen, maar dacht als ik dat met kleine schrapjes moet maken, zal ik

er gek onder worden. Hij nam nu een groote spijker, maar raakte het koper niet. Een ding van jezelf, zóó dacht hij, komt er niet op aan, maar hij had er zijn zin op gezet een Millet te maken « niet het schilderij, maar de man himself », doch toen hij aan het drukken ging, kwam er niets van terecht, de inkt in de lijntjes was droog. Nu ging hij er schappen overhalen met een punteerijzer ; elke keer schrapte hij weg wat gebeten had; toen ging hij naar een drukker, en kreeg er een goede proef, maar de volgende exemplaren waren minder. Meer geschrap, en om den drukker aan het verstand te brengen wat hij wilde hebben, maakte hij er teekeningen van. De etsen brachten geen geld op, en Cottier nam de pers weg. « Als ik — schrijft Matthijs — een beetje geld bij elkaar kon scharrelen en in het bezit van mijn eigen boeltje kon komen, zou ik er wel op gesteld zijn een plaatsje te hebben en de pers terug te krijgen, ofschoon hij niet gelooft, dat hij, « voor de etselarij in de wieg (is) gelegd ». Zilcken is bezig met een ets naar een van zijn schilderijen, waaraan hij een hekel heeft. Het zou hem meer genoegen doen als de ets verknoeid werd, en hij gelooft dat het veel beter is als hij haar niet te zien krijgt, zoodat hij haar ongeopend zou terug zenden.

Wegens hetgeen Matthijs zelf schreef zouden wij van zijn etsen het eerst moeten noemen *De Vrouw onder een boom*, maar vermoedelijk is hij met kleinere begonnen. De heer C. E. Taurel schreef reeds in 1892 (¹) : « De kleine ets van een *Jonge vrouw*, die met haar kind, dat zich tegen haar aanvleit, op den arm, op een met gras begroeiden zandheuvel zit, is een voortreffelijk blad en uiterst zeldzaam. Zij werd op de veiling H. Spaan, 3 October 1912 verkocht voor *f* 95. »

Dr. A. C. Artz bezat vijf fraaie etsen, die na zijn dood door Van Wisselingh werden verkregen. Er waren hoogstens een half dozijn afdrukken van en de metalen platen waren verdwenen. Het waren drie landschappen en twee vrouwstafreelen. Tot de veiling der verzamelingen van Vincent van Gogh, van 6 November 1912 gehouden bij R. W. P. de Vries, te Amsterdam, behoorde de *Vrouw onder een boom*, gereproduceerd in Thomson's *The brothers Maris* en in Zilcken's *Moderne Hollandsche Etsers*. Het is een forsche vrouw met breede schouders, loshangend haar, die de armen open houdt alsof zij iemand wil omvatten, en verrukt glimlacht. Hierom werd de prent door den heer Adama van Scheltema (Fred. Muller & C°) *Extase* genoemd. Dezelfde vrouw gaf Matthijs nog tweemaal. Eens met een *spinrok* in de hand, zittend op den rand van een laag begroeid veld. Men vindt haar gereproduceerd in Thomson's boek en in Zilcken's *Moderne Hollandsche Etsers*, en eens staande met een *vlasklos* in de rechterhand. Ook deze kwam voor op de veiling Vincent van Gogh. Dr H. J. Hubert te Oosterbeek bezat in zijn prachtige prentverzameling verscheidene etsen van Matthijs, die ik bij hem zag en waarvan hij mij een opgaaf schonk. Toen zijn verzameling na zijn overlijden

(¹) *Die Vervielfältigende Kunst der Gegenwart*, III. Die Radirung, Weenen, 1892, blz. 152.

bij Frederik Muller & C° verkocht werd op 3 en 4 Juni 1911, vonden Thijs' etsen liefhebbers genoeg. *Het Betooverd kasteel*, waarvan Matthijs, evenals van de *Vrouw onder een boom* zijn exemplaar aan Thomson leende voor diens boek, werd door Cottier gekocht. Het kasteel staat in de verte op een hoogte in een nevel; op den voorgrond rechts een paar boomen, die maar gedeeltelijk gezien worden, en in 't midden een waterplas, die het zonlicht weêrspiegelt. Een tooverachtige ets in de breedte, doch minder diep in toon gehouden als de overige. In de breedte is ook een *Landschap*, door Zilcken gereproduceerd in zijn *Moderne Hollandsche Etsers* als titelblad. Hier een diep doorgewerkte massa van boomen en bosch met dicht loof. Friedländer uit Berlijn kocht voor *f* 40 de ets met een *Meisje*, dat een lam onder de armen draagt, en gaf *f* 260 voor een *Jong meisje*, dat gebogen staat onder lichte boomen, afkomstig uit de veiling van Vincent van Gogh. Daaruit was ook een *Landschap*, waar men links op den voorgrond ziet twee berkenstammen en in het midden een geitje, op sommige exemplaren voegde bij een waterplasje erbij. De kunstkoopersfirma de Weduwe Dorens te Amsterdam verwierf haar voor *f* 78. Dezelfde firma kreeg voor *f* 55 *Een jong meisje*, zittend in een landschap. De firma van Gogh verwierf voor *f* 42 de kleine, sobere, fraaie ets *Hoofd van een Meisje*. Ook was er een *Boschrand* met berkestammen, in schemer gezien. Het *Borstbeeld* van een dame, met een doek over het opgeheven, naar rechts gewend gelaat, en gekleed in een gebloemd en geplooid kleed met wijde mouwen, dat ook wel de Bruid wordt genoemd, werd door Zilcken gereproduceerd in zijn boek. Dan is er een *Meisjeskopje* zonder sluier en lichte achtergrond met wolkjes; ook een *Landschap* met een vijver en wilgen in maneschijn. In het begin van 1886 zag D[r] J. Veth op een toonstelling in Arti twee lijsten, elk met twee etsen van Matthijs. Een daarvan was een *Visioen van een Kathedraal*, waarvan hij later nooit weêr een afdruk ontmoette, en dat in zijn herinnering een van de meest grandiose dingen was, die Thijs heeft gemaakt. Eindelijk *De Zaaier* van Millet, algemeen bekend door de fraaie Isographie - Van Meurs. Wij hebben gezien dat Matthijs zijn zin erop gezet had dat te maken « niet het schilderij, maar de man zelf », en dit is hem voortreffelijk gelukt. Kurieus is wat Matthijs schrijft over Millet :

Millet maakte op mij de impression of a hopeless desponding nature. Hij begon als een goeje schilder, what ze goeye schilder noemen, a colorist, meer like Diaz, but now there begins the struggle between stuff and spirit. Very rare he succeeded in what he wanted, and the heavinesses in his men and women where his own burden he put in them and not of those he painted, because his paintings would have been no more nor less than still-live copies or imitations of what he saw before him. Now we come a little nearer ! Daar zijn twee zaaijers van hem in de wereld « hetzelfde », dezelfde man, zelfde action, zelfde grond, beesten. Ik heb altijd gehoord en begrepen dat het hetzelfde was, maar toen ik er een reproductie van zag, is zijn andere niks meer dan een klein prentje, een mannetje die zaad strooit. Het doekraam is misschien grooter, maar hij heeft er alleen een schilderijtje van gemaakt. Now waarom is zijn andere een meesterstuk ? Is het omdat dat mannetje zaad strooit ? en heel natuurlijk voorgesteld is ? De natuur heeft er geen donder nog blixem mee te maken ! Het is Millet himself *the individu*, the blind following of his

own stupid nature. Het is in de *line* en niet in het mannetje. Je begint over zijn hoed, zijn snoet omgedraait naar de andere kant en zoo you go down his shoulder and outstretched arm. Then you get his body, and outstretched leg. Het andere komt van zelf. Now je komt to the line of the ground sloping from left to right, conterbalanced by the animals and the line of the clouds from right to left, and there is the whole thing. You try to alter those lines! and where is the picture? or where is the masterpiece? Surely not in het mannetje.

Van deze ets werden tusschen 90 en 100 stuks gedrukt, die door Thijs in den linker benedenhoek met zijn volle naam werden onderteekend. Een afdruk is thans moeilijk te krijgen. Het Prentenkabinet in het Rijksmuseum te Amsterdam bezit een groot aantal der etsen in verschillende staten. Daar kan men zien of ik er een vergeten heb.

Renkum, October 1919. P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK.





ALFRED VERHAEREN



ROSA SPANJAARD: Portret van Alfred Verhaeren, (teekening).

Welk onnoemelijk leed, welke onherstelbare rampen de oorlog aan het arme België heeft gebracht, behoeft waarlijk niet te worden gememoreerd. Toch was de gedwongen ballingschap voor menigen Belg niet uitsluitend een tijdperk van ontzenuwende werkeloosheid en wij mogen aannemen dat de noodlottige vlucht veler Belgische kunstenaars naar Nederland ten slotte is gebleken van groot belang te zijn geweest zoowel voor hen als voor ons. Immers de hedendaagsche beeldende kunst in België — wij kenden haar weinig méér dan...... in reproductie, zooals zij in kunsttijdschriften tot ons kwam, want de intermedieerende kunsthandel, als bij ons, bestaat er nagenoeg niet, en wanneer komt de kunstenaar er toe op eigen gelegenheid in het buitenland te exposeeren! Door den oorlog zijn de omstandigheden gewijzigd. De Belgische schildersschool is door aanschouwing bij ons tot iets levends geworden. De ballingen hebben ons hun werk herhaaldelijk getoond, hetzij op tentoonstellingen of in den kunsthandel, zij hebben het Hollandsche landschap, de Hollandsche stad op doek gebracht, zij hebben portretten geschilderd, en zij hebben groote waarachtige belangstelling gewekt, zoodat menig kunstwerk binnen de palen van ons land is gebleven. Daarenboven is er — onder de kunstenaars althans — een oprechte verbroedering ontstaan. Wij hebben ons verfrischt aan hun zuiveren, gezonden kleurzin, wij hebben hun — tot traditie geworden — compositietalent bewonderd, evenals de veelzijdigheid hunner onderwerpen, de kloekheid van hun lijn. Waren er onder, wier werk ons te oppervlakkig en te kleurig in plaats van kleurrijk aandeed, bij bijna allen overheerschte een stralende jonkheid en levensblijheid! Welk

een verschil van kunstuiting in beide — toch in menig opzicht zoo verwante — buurlanden! Hoe treffend juist Fromentin's woorden : « De Moerdick à Dor-



ALFRED VERHAEREN : Kerkinterieur.

drecht, il n'y a que la Meuse à passer; il y a tout *un monde* entre les deux frontières ». Ja, hoe anders volksaard en kunst!

Tot de schilders die gedurende den bangen oorlogstijd zijn gebleven in 't bezette land, tot hen die in stille opgeslotenheid te midden van 't drieste krijgsgewoel zich meer dan ooit geconcentreerd hebben in hun kunst, behoort Alfred Verhaeren. Weinig kent men het werk van den bijna zeventig-jarige buiten de grenzen van zijn vaderland, en al bezitten het Musée du Luxembourg te Parijs en ons Museum Mesdag doeken van zijne hand, persoonlijk heeft hij nooit door exposities naar roem en vermaardheid in het buitenland gestreefd. Hoewel dit te begrijpen is van dezen stillen werker, wien de eenzaamheid van zijn atelier het liefst is, moeten wij het toch

betreuren, want zoo Verhaeren al niet behoort tot de allergrootsten van zijn land en zijn tijd, hij heeft zich in de schilderswereld een geheel eigen plaats veroverd als schilder van « het stilleven », in allerlei vorm en conceptie, waardoor hij terecht een vleiende reputatie geniet bij zijne kunstbroeders en in 't algemeen in artistieke kringen, waar men de oprechtheid, de eerlijke onopgesmuktheid in zijn werk prijst.



ALFRED VERHAEREN : Sakristij.

Geboren te Brussel in het jaar 1849, was hij reeds jong zich zijn roeping als schilder bewust en onmiddellijk na zijne schooljaren stelde hij zich onder leiding van Louis Dubois, om dan als jongeling samen met een vriend eigen atelier te betrekken. Voor een academische opleiding had hij nooit veel gevoeld, en in hoofdzaak zocht en vond hij zijne meesters in het oude museum zijner vaderstad. De groote Vlaamsche stillevensschilders der 17e eeuw, zij waren de vrienden zijner jeugd en bleven hem boeien. Hij werd niet moede de meesterwerken van Snijders, van Utrecht, Jordaens te bestudeeren. Is het wonder dat hun invloed duidelijk merkbaar werd in zijn vroegste werken, ja dat hij later, na zich te hebben vrijgevochten, zijn eigen breed opgebouwde stillevens schikte en componeerde naar hun wijze! Hun geest, hun stijl had hem omstrikt, al geraakte hij nu tot eigen aanschouwing, tot eigen opvatting vooral. Immers nog zijn het *hun* attributen, *hun* accessoires die hem bezielen : het doode wild, de veelkleurige groenten, de roomblanke champignons, de groote, eclatante bonken rauw vleesch, (geliefd voorwerp der zinnelijk kleurlievende oude Vlamingen), de sterk gele citroenen, de groote schallend roode kreeften bovenal, al deze voorwerpen voeren ook den hoofdtoon in zijn dikwijls forsche, steeds monumentale stillevens, waar dan op het tweede plan tinnen kroegen, koperen kannen, of kristallen schalen en roemers relief geven aan 't geheel. Nochtans — al schuwt Verhaeren 't illustre klassieke voorbeeld niet — meene men geenszins dat, zooals wij reeds zeiden, zijn persoonlijke visie werd verduisterd! o neen, zijn palet is geheel het zijne, en zijn opvatting

van het koloriet wijkt geheel af van de hunne. Het zijn de levendig felle kleuren (de lakken vooral) die hij gaarne op zichzelf staand, gebruikt, om zoodoende koloristische effecten te bereiken zonder zich veel om toon en toonwaarden te bekommeren.

Wanneer wij nu een tweede « genre » van stilleven beschouwen dat Verhaeren's liefde heeft, en hem vanaf de middenperiode zijner carrière bijna onafgebroken bezighoudt, namelijk het « kerkelijke stilleven » : de uitbeelding van hooge kerkekamers, wijdingvolle, eenzame sacristiën, dan kunnen wij ons niet ontveinzen dat Verhaeren hier van een geestdriftige bewondering voor het werk van zijn grooten, onmiddellijken voorganger Hendrik de Braekeleer blijk geeft, die, evenals hij, zich gaarne verdiepte in de ontroerende vroomheid die er uitgaat van deze hooggewelfde vertrekken, die als 't ware nooden tot eenzame overpeinzing. — Behandelt Verhaeren aanvankelijk deze kerkintérieurs, waar hij liefst de aandacht en het licht concentreert op het groote Christusbeeld, eenigszins koel en zwaar — men vindt een tweetal dezer doeken in het Moderne Museum te Brussel — in den loop der jaren wordt hij luchtiger van uitvoering en warmer van opvatting, en fraaie schilderijen ontstaan, uitbeeldend hooge, oude rijkbetimmerde vertrekken met goudleer behangsels en perzische kleeden, kostbaar geornamenteerde armstoelen en tafels met vergeelde boeken en documenten, waarop schalks het licht speelt.

Ter afwisseling hiermede schildert hij dan kleine slagerswinkels met helle, veel licht vangende doorkijkjes, waar in teedere harmoniën de opgehangen stukken ros vleesch samensmelten met de geelwit verweerde en besmeurde muurtjes, bekoorlijke paneeltjes, van fijnen kleurzin getuigend. Allengs neigt Verhaeren's palet dan ook meer tot de teere grijzen en zegt hij het zwaarder kleurengamma vaarwel; in onze herinnering leven blonde atmosferische stillevens die treffen door de harmonieuse verbinding van de ijle achtergronden met de op witte of groene kleeden gegroepeerde voorwerpen, waar meestal de roode kreeft domineert, en die in grooten eenvoud en klaarheid zijn opgebouwd. Een herhaaldelijk afpuimen dezer paneelen (Verhaeren verkiest het hout boven doek) en opnieuw doorwerken heeft de rijpheid van kleur niet weinig bevorderd. — Verblijven buiten en aan zee zijn voor den schilder aanleiding tot het weergeven van dichte wouden, van zeegezichten met jagend wolkenspel, of van stille duinlandschappen met hooge luchten. Verhaeren's hoofdwerk echter ontstaat in zijn rustademend, ruim en hoog atelier, gebouwd in den tuin zijner oude deftige woning der stille geluidlooze straat van 't eertijds zoo voorname Elsene. Hier heeft hij zich omringd van uitgezochte preciosa, van antieke Chineesche figuren en ornamenten, kostbare lappen en tapijten, die hem inspireeren bij zijn werk en hem als modellen dienen.

Komen wij nu tot Verhaeren's allerlaatste arbeidsperiode, dan treft ons grooter fantasie en meerder uitbundigheid in zijn voordracht. Hij laat zich



ALFRED VERHAEREN : Interieur.

meer gaan en doet de rustige grijzen in hun bezonkenheid, plaats maken voor gloeiende verwen. Fel en direct zet het tempermes in bondsprekende contrasten kleur naast kleur. Chineesche beeldjes in schaterend vermiljoen, geflankeerd door groenblauwe potten en kleurige lappen, of schallend-roode geraniums in blauwe kommen naast doozen van dof Japansch lakwerk, vullen zijn paneelen. Heeft de onrust der tijden hem aangegrepen, hem bewogen tot heftiger indruk, tot heftiger weergave?



ALFRED VERHAEREN: Interieur.

Verhaeren heeft, evenals zijn illustre neef en vriend Emile Verhaeren, wiens werk hem zeer nastaat, groote oprechte vereering voor de oud-hollandsche schilderschool, en al bekoort hem de uitbundige levensdurf en de stoutheid van een Rubens en Jordaens, niets gaat hem boven de grootsche innigheid en verdieptheid van Rembrandt en Hals, en dit teekent den fijnzinnigen kunstenaar die Verhaeren is. Wij zouden wenschen in Nederland eens een tentoonstelling zijner werken te zien. Behalve de schetsen en schilderijen op zijn atelier, bevindt zich zijn werk òf in de Belgische musea, òf in particulier bezit. — Wie zal er niet van doordrongen zijn dat de kunst beider landen slechts kan worden gebaat door het voortzetten der goede betrekkingen tijdens den oorlog aangeknoopt. Ernst en bezonkenheid samensmeltend met zonnige levensvreugd!

Rosa Spanjaard-Spanjaard.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



RTI ET AMICITIÆ ✥ TEEKENINGEN EN BEELDHOUWWERKEN ✥ OCT. EN NOV. '19

Vergelijkt men deze tentoonstelling, die in de lange reeks van Arti's vertooningen lang niet de minste is, met de paradigmatische voorstelling, die men zich heeft gevormd van de Hollandsche kunst, dan baart zij bijna niets dan teleurstelling.

Na den hoogen vloed, bovenal in den impressionistisch-romantischen geest der Haagsche meesters, ebde het kunstleven langs de kusten van het dagelijksch bestaan. Wel botst het en klotst het weer aan vele zijden, grillig als een nieuw opkomend getij; hier en daar spat het schuim hooger op alsof er dichtbij een branding is en schijnt er somszelfs iets als een springvloed in 't zicht, — maar de krachten zijn zoo verspreid, er is zoo weinig drang naar eenheid, dat er geen groote golf ontstaat. De verspreide krachten zoeken hun weg, en wellicht zullen de nieuwe stroomingen, die men met « modernisme » aanduidt, hun eigen bedding vormen; doch tot nu toe is dat nog niet gelukt, ten minste niet in dien zin, dat wij met vertrouwen op een hoogere opleving der kunst, zoowel in de kunstcentra als in de algemeene volksziel, de toekomst te gemoet gaan.

Eer is er veel twijfel, en schijnt het wel, dat men, behalve met enkele geniale vernieuwers — als b.v. Toorop, die intusschen een machtige traditie handhaaft, — met de meeste modernen op een dwaalweg is. Ik wil niet zeggen, dat al dit dwalen verkeerd is en tot niets leidt; het kan reden zijn tot sombere gedachten, maar ook aanleiding vormen tot heviger verlangen, krachtiger inspanning, menige verrassende vondst en verlokkende uitzichten. Als maar het besef levendig is, in zuiver critischen zin, dat er bij al het zoeken naar het Nieuwe *gedwaald* wordt en moet worden; omdat nu wel duidelijk is gebleken, dat men wat anders verlangt dan de schoonheden die langs de bekende wegen werden gevonden. Daarom past een moedig *Voorwaarts* gaan en geen terugkeer naar het oude « toonbeeld » der Haagsche School, hoe verheffend en schoon ook.

Het diende slechts ter vergelijking en tot troost voor de teleurstelling op Arti's zalen. Wat heeft Arti er mee te maken? Oppervlakkig bezien weinig, doch dieper doorschouwd zeer veel. Want is b.v. Ernst Leyden's *Naakt met Aronskelken* niet een erge dwaling van een toch ernstig talent: de misteekening van borst en hals vormt een toegift op een wanstaltigheid, die onbehagelijk is, omdat zelfs de æsthetische categorie van het « belangwekkende » (interessante, karakteristieke) er geheel vreemd aan is. — En zijn G. H. Grass' *Zigeuners* iets anders dan brute verschijningen, waaraan het picturale ontbreekt en waarbij het bevreemt, dat de schilder zijn niet geringen natuurlijken aanleg door zijn grillig pogen zoo verkracht, dat er weinig anders van het verbeelde overblijft dan zielooze vormsels,

die ook in decoratief of monumentaal opzicht zonder beteekenis zijn. Wàt zijn Zigeuners zonder romantiek, ja zonder ziel, zonder menschelijkheid en levenswerkelijkheid ? Daarin is Jan Sluyters hem nu toch wel ver de baas. In natuurlijkheid van aanleg en forschheid van opzet behoeft de eerste niet onder te doen, maar in *psychische doordringendheid* laat Sluyters hem ver achter zich, in het bijzonder in deze zeer belangwekkende *Portretgroep* [1]. Het psychische is in helkleurige realiteit tot picturale verschijning gebracht, een realiteit die zich nochtans hinderlijk opdringt, te zeer nog aan verf gebonden (niet « uit » de verf), te weinig vergeestelijkt en, helaas, in zuiver picturaal opzicht onvolmaakt (zie b.v. de twee boven de tafel zwevende kopjes-en-schoteltjes en het verloop der beenen van het kind naar den ondergrond).

Toch lijkt bijna alles ná het zien van zijn portretten nog suffer en slapper dan te voren. De niet onverdienstelijke portrettist, Rueter met name, zou men meer frischheid en spontaneïteit toewenschen, Prof. Van der Waay in zijn Elburgsche boerin wat meer ongedwongens en minder professoraals en S. Garf in het naaktfiguurtje wat meer leven en ziel in een knapheid, die in dit opzicht haast tot het verleden behoort. Oude techniek vertoonen ook Garjeanne's *Schaapskooitje* en *Winterlandschapje,* die knap maar niet oorspronkelijk zijn, het tegendeel van Colnot's groot *Landschap,* dat evenwel bij al zijn grove breedheid van vormen een verfijning van kleur toont. Oorspronkelijk, verfijnd en knap wilde Jan de Boer in zijn romantische *Voorhal* zijn, maar die wil verwerkelijkte nog niet die volkomen overtuigende schoonheid, die hij in zijn droom betracht.

Ik noteerde nog Ed. Gerdes, Leo Gestel, H. Heyenbrock, Anna Kerling, G. W. Knap, Josina Knap, Edzard Koning, A. M. Krabbé, Johan Meyer, W. O. J. Niewenkamp, A. M. Savrij, Mej. Surie, M. W. v. d. Valk, Mej. M. M. Wandscheer, Mevr Westendorp-Osiek, Mej. C. A. v. d. Willigen en J. H. Wysmuller.



[1] Vereerd met de koninklijke onderscheiding.



PIET VAN WIJNGAERDT IN « BOUWKUNST », MARNIXSTRAAT, 402 — Een impressionist, die in droom schildert. . Een dichter, die in kleuren droomt. . Een *droomer* dus is deze kunstenaar geworden, die vroeger den dag en het zonlicht zoo lief had.

Er hangt hier een zelfportret van 1919, waarin een breedgerande stroohoed een slagschaduw over de oogen dekt, terwijl het door zonnegloed gebrande gelaat, rossige baard en blankglanzende boord, een vreemd en onwaarschijnlijk licht terugkaatsen, dat ook palet, hand en penseel omgloort. Daarachter een grillig kruiende wolkenlicht. — Het is een getransformeerd zonlicht, zou men kunnen vermoeden. Het is in allen gevalle geen natuurlijk licht, het schijnt psychisch, — in allen gevalle is het picturaal schijnsel.

Waarschijnlijk heeft de schilder, zoekend en tastend naar licht en synthese van licht en duister in een eigen kleurengamma, onbewust den psychischen toon gevonden, waarin zoowel zonlicht als maan- en sterrenlicht hem op hun schoonst verschijnen. Toch gelijken enkele stukken (b. v. *Schuur en Geboomte* uit de Verzameling K. A.) *Landschap met Stroohopen,* (uit de Verz. J. v. d. B.) op maanlichtlandschappen. Het schijnt mij toe, dat het meer de herinnering van lichtschijn dan natuurlijk licht wil zijn. Daarom sprak ik van droomen, — die intusschen in het volle licht hun psychisch spel kunnen vertoonen : dagdroomen van een dichterlijk gestemd schilder.

Dit is de kunst van Van Wijngaerdt op haar schoonst gezien. Daarin verschijnt zijn tegenwoordig ideaal. Of hij daaraan steeds beantwoordt in zijn zoo ongelijk werk ? — Dit is een pijnlijke vraag, en wij willen den prachtigen strijd van dezen kunstenaar niet verzwaren. Hij heeft de vroegere kracht en breedheid van schilderen behouden, en is toch inniger geworden, fijner van toon, gevoeliger in de overgangen, dichterlijker in zijn opvatting. Deze zoeker heeft nu blijkbaar *gevonden :* zijn eigen *palet* en... *zichzelf* in een eigen aanschouwen van het landschap.

D. B.

:-: ANTWERPEN :-:

M. GASTEMANS — Een belangwekkende persoonlijkheid is deze schilder wel altijd geweest. Hij had zich getoond als een die het typische volk der Antwerpsche haven met een scherp analyseerend oog bekeken en bestudeerd had, en hetgeen hij zag, trachtte hij weer te geven met de middelen waarover zijn eerlijk en spontaan talent beschikte.

Een werker was hij, die met onverdroten wil en taaie koppigheid naar zijn doel streefde, en zich door de soms moeilijke levensomstandigheden niet van zijn ideaal liet afleiden. Technische qualiteiten schoten wel dikwijls in zijn vroeger werk te kort. Niet altijd was de indruk, die men scherp wist bij hem, door picturale vaardigheid tot volle expressie gekomen, en het gemis aan kracht, aan vormbeheersching, soms wel aan delicaat kleurgevoel, was oorzaak dat men het vooroorlogsche werk van Gastemans niet altijd onvoorwaardelijk prijzen mocht.

Maar dat er een temperament aan 't woord was, moest steeds ook de strengste beoordeelaar toegeven, en althans één groote hoedanigheid, moed, doorzettingsvermogen, werkkracht, kon men dezen artist niet ontkennen.

Dit heeft hij ten volle bewezen door een tentoonstelling van het werk, dat een product is van een slechts kort verblijf in Spanje. Gastemans deed ineens, schijnbaar zonder merkbaren overgang, een enormen sprong voorwaarts. Hij schijnt zichzelf eensklaps te hebben ontdekt, en ontplooide nu een technische kracht, een beheerschen van kleur en teekening, die toelaten te verhopen dat hij nu te wege is de volle ontwikkeling van zijn zeker niet arm aangelegd temperament te benaderen.

Spanje, met zijn zondoorgloeide steden en dorpen, zijne schitterend blanke huizen en van gulden licht overpoeierde landen, met zijn schilderachtige verscheidenheid van kleurige typen, superbe volk, tragisch schoon in zijn aangeboren adellijke fierheid, was hem een veropenbaring. En zijn verrukking heeft hij uitgezongen als in een roes, waarbij zijn jonge virtuoziteit ongebreidelde triomfen viert.

Toch lijkt mij die soms verbluffende knapheid niet zonder gevaar, indien de schilder ze niet weet te dwingen, zoodanig dat ze hem een middel worde en niet ontaarde tot een doel, indien hij zich niet weet te hoeden voor de bekoring van gemakkelijk bereikbare, doch ten slotte slechts oppervlakkige effecten.

Hoe gaarne zagen we dezen kunstenaar, die zich reeds ontwikkelde tot een sensueel kolorist en tot een handig teekenaar, zijn aandacht gaan wijden aan de problema's welke de laatste richtingen der moderne kunst gesteld hebben en gedeeltelijk ook opgelost. Wanneer Gastemans zijn middelen zal vereenvoudigen, zich aan de strenge tucht der beperking zal onderwerpen, en zich meer zal toeleggen op de betrachting van die bedachtzame synthese, van die stijlvolle gebondenheid die grootschheid baart, dan zijn van hem gewis nog vele verrassingen te verwachten.

En dat hij daar ten slotte, wellicht al heel spoedig, toe komen zal, is niet alleen mijn hoop, maar ook mijn persoonlijke en hartgrondige overtuiging.

A. D.



:-: :-: DEN HAAG :-: :-:

ULCHRI STUDIO & VERZAMELING GOUDSTIKKER — In geen maanden is er kunst te te zien geweest als thans. Middelmatige tentoonstellingen hebben elkaar in de zalen der Haagsche kunsthandelaren afgewisseld. Toen kwam de verzameling Goudstikker, waarin de collectie van wijlen den philantroop August Janssen is opgelost. De Pulchrizalen schijnen herleefd, druk bezoek is er den ganschen dag. Het groote publiek heeft ditmaal gelijk. De zeldzame kunstschatten zijn een tocht waard. Is er

veel bezoek of bevindt zich een erkend kunkenner onder de kijkers, dan wordt bijwijze van verrassing een landschap van Rembrandt voor den dag gehaald, dat niet is gecatalogiseerd en bestemd is de clou te vormen van een te Amsterdam te houden tentoonstelling.

Behalve dit prachtige landschap van Rembrandt, waar wel de geest van een Hercules Seghers en Matthijs Maris schijnen vereenigd, is er nog een studie van Rembrandt voorstellend : David met het hoofd van Goliath voor Saul. Bij het landschap vergeleken dat een voldongen kunststaal is, is dit laatste schilderij een schets weliswaar vol kenmerkende Rembrandt-eigenschappen, geurig, kleurig doch zonder de majestueuze kracht van het landschap. Aan zeer bizonders is de tentoonstelling rijk. Een mansportret van van Dijck is van superieure qualiteit, een kleine Vermeer van Delft heeft volop diens diepbloeiende coloristische eigenschappen. Van Jan Steen is er de bekende *Bruiloft* uit de vroegere verzameling van Koning Leopold van België, een paar minder belangrijke doeken en de kostelijke *Pannenkoekbakster*. Hoe dof van uitdrukking, haast levenloos is de *Bruiloft* door Joos van Craesbeek vergeleken bij dien van Jan Steen ! Een paar sublieme van der Neers, een *Ochtend* en een *Avond* zien we ; voorts drie kleine doekjes van Adriaen Brouwer, een *Dronkemanstafreel* waarin vier drinkers even zoo vele fazen van dronkenschap personifieeren en waarin een tragische vroolijkheid als van een Goya-tafreel heerscht. Stillevens van de Heem, en van van Beyeren ; van Ferdinand Bol het portret van Vondel. Albert Cuyp is merkwaardig vertegenwoordigd door verschillende schilderwerken van de meest uiteenloopende onderwerpen. Een prachtige winter van grauwe luchtlagen, een stuk als uit de Haagsche school, een figuurstuk, een vrouwenportret en dan een verrukkelijk groepje kippen en een haan met een onvergelijkelijk mooi landschap op den achtergrond. Een schilderijtje van Dujardin is met dit doek van Cuyp te vergelijken. Ook daarin die heerlijke, rijp doorwerkte achtergrond, die majestueus afsteekt tegen een kleurig groepje op den voorgrond, bij Dujardin, een op den rug liggenden spelenden knaap. Dit gave prachtwerkje werd door den eigenaar der verzameling ten geschenke gegeven aan het Mauritshuis. Eenige Jan van Goyens zijn vol luister, een portret van Thomas de Keyser treft door groote waarheidszin. Een onbeduidend schilderij is er van Lastman, merkwaardig om de duidelijke eigenschappen, die later Rembrandt vervolmaken zou. Van den weinig bekenden Mancadan — van wien ook Dr. Bredius een stuk bezit — is er een Ruïne. Het eigenaardig moderne treft in dit talent. Jacob van Buysdael en van Ostade zijn uitstekend vertegenwoordigd evenals Wouwermans, van wien een : devant la croix, van verrukkelijke atmosfeer en uitdrukking is.

Albertine Draayer-de Haas

MUSEA & VERZAMELINGEN

:-: ANTWERPEN :-:



MUSEUM PLANTIN-MORETUS ☙ De verzameling teekeningen van moderne Antwerpsche meesters, welke in dit museum wordt bewaard, is door een hoogst belangrijke aanwinst verrijkt geworden.

De kartons van Hendrik Leys voor zijne muurschilderingen in het Antwerpsche stadhuis, waren grootendeels het eigendom geworden van wijlen den heer Paul Huybrechts, in leven secretaris van de Koninklijke Maatschappij voor Schoone Kunsten. Enkele dezer teekeningen waren door den eigenaar geschonken aan het Museum Vleeschhuis, waar ze — ten onrechte ! — moeten doorgaan als voorbeelden van deco ratieve kunst. Want nog steeds is er geen eenheid in het beheer der Antwerpsche musea en bibliotheken, die voortgaan zonder onderlinge verstandhouding ieder op eigen

hand verzamelingen aan te leggen, hetgeen onvermijdelijk voor gevolg heeft, dat ze elkaar in den weg loopen, en zaken welke in één zelfde inrichting thuis hooren, nu verspreid zijn in twee of drie. Daar valt bij gelegenheid nog wel meer over te zeggen.

In afwachting dat deze zoo gewenschte eenheid bereikt worde, kon het Museum Plantin, waar het Antwerpsche Prentenkabinet aan toegevoegd is, de overblijvende kartons in de veiling der nalatenschap Huybrechts aankoopen. Het voornaamste stuk is de prachtige houtskoolteekening op uitvoeringsgrootte van de fresco voorstellende *Lanceloot van Ursel, buitenburgemeester, geeft aan Cornelis van Spangen, schepen, het bewind over de Burgerlijke Wacht tijdens de belegering van Antwerpen door Marten van Rossem*. Vervolgens vier teekeningen voor de portretten van vorsten en prinsen in de Antwerpsche Leyszaal. Daarbij nog een groot karton voor het schilderij : *Uitvaardiging der Edicten van Keizer Karel*, een werk dat zich in een Amerikaansche verzameling schijnt te bevinden.

Tevens werden aangekocht talrijke teekeningen van Antwerpsche kunstenaars, waaronder eenige uit de bloeiperiode van Leys, een drietal karakteristieke potloodschetsen van Henri de Braekeleer, en een heele reeks figuurstudies van Henri Schaefels.

Een zaaltje van het Plantin-Museum, nl. dit waar vroeger waren uitgestald de aquarellen van Jos. Linnig voorstellend oude stadsgezichten van Antwerpen, werd ontruimd. Deze aquarellen, welke alleen een documentair belang bezitten, werden overgebracht naar de geschiedkundige verzamelingen van het Oudheidkundig Museum (Steen). En eerstdaags zal de beschikbaar gekomen ruimte worden ingenomen door een tentoonstelling van teekeningen en etsen van H. Leys en zijn school.

Het Museumbeheer hoopt te zijner tijd deze tentoonstelling te doen volgen door andere, ten einde aldus een volledig overzicht te kunnen geven van de geschiedenis der graphische kunsten te Antwerpen.

A. D.

DOODSBERICHTEN

† L. J. VEEN



MET diepen weemoed schrijven wij den naam van den Heer Veen boven deze regelen. Met hem ging een medewerker heen, waaraan deze uitgave groote verplichtingen heeft.

Bijna twintig jaar is het geleden, dat de leider van *Onze Kunst* met den Heer Veen in betrekking kwam. Het tijdschrift heette toen nog *De Vlaamsche School*, en had tot dan toe bijna uitsluitend in Vlaamsch-België belangstelling gevonden.

De Heer Veen verklaarde zich bereid het tijdschrift in ruimere mate te helpen verspreiden, en met 1 Januari 1901 trad hij dan ook als exploitant voor Nederland op.

De besprekingen welke hieromtrent met hem werden gevoerd waren van grooten invloed op de algeheele hervorming der uitgave, welke van 1902 af ten uitvoer werd gebracht. Zijne frissche kijk, zijn gezond oordeel, zijn onvermoeibare werkkracht en dienstvaardigheid kwamen de vernieuwde uitgave in niet geringe mate ten goede. Hij was, uiteraard, in de eerste plaats een zakenman — maar een zakenman die iets over had voor een ideaal en dit in meer dan een omstandigheid bewees.

Het was trouwens niet mogelijk om zich met den Heer Veen lang tot vormelijke zaken-relaties te beperken. Zijn open, innemend karakter, leidde heel spoedig tot vriendschapsbetrekkingen, welke gedurende die lange reeks van jaren steeds nauwer werden toegehaald.

Toen in 1909 de onderneming in een Naamlooze Vennootschap werd omgezet, trad de Heer Veen als lid van den Beheerraad op.

Gedurende de oorlogsjaren was het in ruime mate aan hem te danken, dat de uit-

gave, ondanks duizend moeilijkheden en bezwaren, kon worden voortgezet.

Dubbel pijnlijk is zijn heengaan op het oogenblik, dat de Vrede eindelijk een beter tijdperk mag laten verhopen.

Lambertus Jacobus Veen was geboren te Sneek, op 7 Januari 1863; hij overleed te Amsterdam, waar zijne uitgeverszaak sedert 1887 gevestigd was, op 20 September 1919.

Behalve voor *Onze Kunst* toonde hij bijzondere belangstelling voor het werk van Vlamingen als Guido Gezelle, Stijn Streuvels, Hugo Verriest, Albrecht Rodenbach e. m. a. dat door hem werd uitgegeven of heruitgegeven, en in Nederland ruime verspreiding vond. Door de smaakvolle inkleeding zijner uitgaven, waarvoor hij gaarne door kunstenaars als Berlage, Toorop, de Praetere, e. m. a. banden liet teekenen, heeft hij krachtig bijgedragen tot de verheffing der kunst van het boek op Nederlandsch taalgebied.



† P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK

Op 8 November 1919 overleed te Renkum, waar hij zich niet lang geleden om gezondheidsredenen had gevestigd, onze tachtigjarige medewerker P. Haverkorn van Rijsewijk, Oud-Directeur van het Museum Boymans te Rotterdam.

In 1883 was hij Obreen opgevolgd in dit ambt, dat volgens de te dien tijde nog geldende opvattingen min of meer als een bijbaantje werd beschouwd. Hij bleef dan ook zijn werkzaamheid als tooneelreferent en redacteur der rubriek letteren en kunst aan de nieuwe Rotterdamsche Courant voortzetten. Niettemin wist hij op het Museum goed werk te verrichten, en gaf er de eerste wetenschappelijke catalogi in het licht, o. a. de uitvoerige Fransche uitgave van 1892, welke niet minder dan 361 blz. groot is.

Ondanks het lijdelijk verzet eener weinig vooruitstrevende commisie, wist hij den aankoop van een aantal werken uit de Haagsche school door te zetten. Aan zijn voorliefde voor grafische kunst dankt het Museum ook een vrij uitgebreide verzameling modern etswerk.

In het Rotterdamsche archief, dat vroeger gedeeltelijk in de benedenzalen van het Museumgebouw was opgeborgen, deed hij ijverige opsporingen over Rotterdamsche schilders; zijne vondsten publiceerde hij hoofdzakelijk in *Oud-Holland*, nl. over Buyteweech, Pieter de Bloot, Maerten Sorgh, Joost van Geel, en vooral over Jan Porcellis en Simon de Vlieger.

In *Onze Kunst* gaf hij een uitvoerige bijdrage over Jan Porcellis (Deel IX en X, 1906), en een studie over *Matthijs Maris te Wolfhezen en Lausanne* (Deel XXII, 1912)

Matthijs Maris was overigens zijn stokpaardje geworden. Met eindeloos geduld verzamelde hij gegevens voor een biografie van den kunstenaar, en afbeeldingen zijner werken, en onderhield te dien einde een uitgebreide correspondentie met allerlei menschen, die den schilder van verre of van nabij hadden gekend; ook met Thijs zelf; dat hij daarvan niet steeds veel plezier beleefde, kan men zich voorstellen. Toch had hij de voldoening om in 1906 de teekening *Meisjeshoofd*, of *Extase* voor zijn Museum te doen aankoopen.

In 1908 trad hij af als Directeur van het Museum Boymans. In 1909 gaf hij een boek uit over de geschiedenis van het Museum. Zijne laatste levensjaren wijdde hij echter hoofdzakelijk aan het redigeeren zijner studie over M. Maris welke sedert Februari 1918 in *Onze Kunst* verschijnt. In April 1918 schreef hij aan den redacteur van dit tijdschrift : « Ik ben 78 jaar, nog gezond in alle opzichten, en heb slechts één wensch, dit werk te voltooien ». Die wensch werd helaas niet geheel vervuld. Einde October had hij het handschrift van Hoofdstuk VII ingezonden, loopende tot het jaar 1888; de dood verraste hem vóór hij de proef kon corrigeeren. Wij hopen echter het slot zijner studie — zij het ook fragmentarisch — uit zijne nagelaten papieren te kunnen publiceeren.



† G. H. MARIUS

Een gevoelig verlies leed *Onze Kunst* ook met het heengaan van Mejuffrouw Gerharda Hermine Marius, geboren te Hengelo op 7

Juni 1854 en overleden te 's Gravenhage den 8 November 1919.

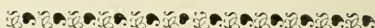
Mej. Marius was hare loopbaan begonnen als schilderes; zij bezocht een tijd lang de Amsterdamsche Academie, en volgde de lessen van Allebé; zij schilderde figuren en bloemen voornamelijk in aquarel. Een schilder als H. J. Haverman mocht het in de hulde, welke hij bij hare begrafenis bracht, betreuren, dat de afgestorvene zich niet meer uitsluitend op de beoefening der schilderkunst had toegelegd.

Want Mej. Marius had zich vooral aan de kunstcritiek gewijd. Jarenlang was zij werkzaam als recensente van « het Vaderland », van 1906 af van « Het Nieuws van den Dag ». In 1899 verscheen van haar *John Ruskin. Een inleiding tot zijn werken*; in 1905 *Rembrandt Harmensz van Rijn, uit het leven van een groot kunstenaar*; in 1917, in samenwerking met Prof. W. Martin, de fraaie en belangrijke monografie over *Johannes Bosboom*. Haar hoofdwerk is echter hare *Hollandsche schilderkunst in de 19e eeuw*, dat het eerst in 1904 verscheen en dat ook in het Engelsch vertaald werd; hare laatste krachten wijdde zij aan het voorbereiden eener nieuwe uitgave van dit omvangrijk werk; op 1 Augustus 1919 schreef zij ons: « Aldoor heb ik de handen vol met de bewerking van de tweede druk van mijn Hollandsche schilderkunst in de 19e eeuw. Een heele kluif, te meer zoo omdat ik in een eindeloos gesukkel vervallen ben; ik verwacht alles van de zomerwarmte, die zich laat wachten »...

Van den eersten jaargang af was zij een trouwe medewerkster aan *Onze Kunst*, en zij is dit tot het laatst gebleven; in 1902 publiceerde zij er een studie over *H. J. Haverman*; in 1906 over *Suze Bisschop-Robertson*; in 1908 over *M. Maris* (naar aanleiding van zijn *Souvenir d'Amsterdam*); in 1910 over *Willem de Zwart*; in 1913 over *Alexander van Rappard*; in 1915 over *de Brieven van Vincent van Gogh*; in 1916 over *Isaac Israels* en over *Alb. Neuhuys* (naar aanleiding van Martin's boek); in 1917 een *in Memoriam M. Maris*, in 1918 over *W. van Konijnenburg*.

Onze lezers hebben dus ruim gelegenheid gehad haar fijn gevoel, haar juisten blik en gezonde geestdrift te waardeeren; wat zij schreef was steeds zoo frisch, zoo spontaan en ráák, zoo oprecht bij het naïeve af, dat men er gaarne om vergat wat er soms aan rationeelen opzet en logische doorvoering mocht aan ontbreken. Hare kwaliteiten waren — gelukkig! — bij uitstek vrouwelijk, en zoo neemt zij in de ontwikkeling der Nederlandsche kunstcritiek een zeer bijzonder plaats in. Het doet ons innig leed hare medewerking te moeten derven.

B.



† EUG. DE MOLDER

De groote Belgische schrijver uit de generatie van *La Jeune Belgique* en *Le Coq Rouge* overleed te Parijs na een langdurige ziekte. Het past hem hier te gedenken als een der bizonderste kunstcritici der moderne Belgische school. In talrijke tijdschriften publiceerde hij merkwaardige artikels over de kunst van zijnen tijd, waarin hij de beweging van de jaren '80 met de kracht van zijn woord, de oprechtheid zijner overtuiging en de onfeilbaarheid van zijn ontwikkelden smaak verdedigde. Zijn boek *Trois Contemporains* (studies over Henri de Braekeleer, Félicien Rops en Constantin Meunier) is niet alleen door het talent van den krachtigen prozaschrijver, maar tevens door de superieure helderziendheid van den criticus, een merkwaardig kunstwerk. En zijn opstel over De Braekeleer blijft tot nu toe het beste wat over die reuzenfiguur onzer moderne kunst geschreven is.

Maar ook zijn zuiver litterair werk is van beteekenis voor hen die belang stellen in beeldende kunsten. Zijn roman *La Route d'Emeraude*, waarin Rembrandt een der hoofdpersonages is, blijkt geheel geïnspireerd door de werken der Oud-Hollandsche schilders, die hij in zijn verhaal doet herleven door de suggestieve kracht van zijn proza. Hetgeen iemand kon toelaten te zeggen dat *La Route d'Emeraude* een in literairen vorm opgevatten beschrijvenden catalogus is van het Amsterdamsche Rijksmuseum. Maar niet alleen in dezen roman, ook in al zijn andere werken toonde De Molder op dezelfde wijze te zijn te werk gegaan. Reeds in zijn *Contes*

d'Yperdamme had hij de Breughelsche visie op treffende wijze weergegeven. En later in zijn kleurige verhalen als *La Fortune de Pieter de Delft*, en de verrukkelijke schetsen in *L'Arche de Monsieur Cheunus*, toonde hij de kunst van zijn land en zijn ras uitnemend begrepen en doorvoeld te hebben. In dit andere meesterwerk *Le Jardinier de la Pompadour* gaf hij een niet minder gelukte evocatie der Fransche 18de eeuwsche kunst.

Met dezen kloeken maar fijnzinnigen Vlaming is een groot kunstenaar heengegaan.

A. D.



† OCTAVE MAUS

Een zeer gevoelig verlies leed de moderne Belgische kunstbeweging door het overlijden van dezen man, die zijn leven en zijn middelen aan haar gewijd had. Begaafd met een zeldzamen critischen zin, en een delicaten esthetischen smaak, ging zijn aandacht vooral naar de jongste en meest vernieuwende elementen. Hij stichtte te Brussel *La Libre Esthétique*, die hij met de hulp van een groep vermogende kunstliefhebbers gedurende lange jaren geheel alleen bestuurde en staande hield. Jaar aan jaar vereenigde hij in zijn tentoonstellingen het beste werk der moderne kunstenaars van hier en elders, en het gelukte hem salons in te richten waarvan de herinnering bijblijft als van de meest schitterende kunstmanifestaties. De jongeren van talent steunde hij met zedelijke en materieele aanmoediging, en om alles wat hij deed hing een sympathieke atmosfeer van adellijke verfijning en verlicht eclectisme. Gedurende jaren ook bestuurde hij het door hem gestichte weekblad *L'Art Moderne*, waarin hij, te midden van een staf schitterende medewerkers, den strijd voerde ter verdediging der kunst die hij liefhad tegen botten onwil en plompe miskenning.

Zijn heengaan laat een leemte na, welke wij helaas niet spoedig zien aangevuld.

A. D.





INHOUD VAN DEEL XXXVI

(ACHTTIENDE JAARGANG — TWEEDE HALFJAAR 1919).

KUNSTBERICHTEN

TENTOONSTELLINGEN

KUNSTVEILINGEN

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

MUSEA EN VERZAMELINGEN

DOODSBERICHTEN

VARIA

PLATEN

N.-B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Edw. Pellens.
Omslag naar een teekening van Ch. Doudelet.



GEDRUKT DOOR
J.-E. BUSCHMANN
TE ANTWERPEN.